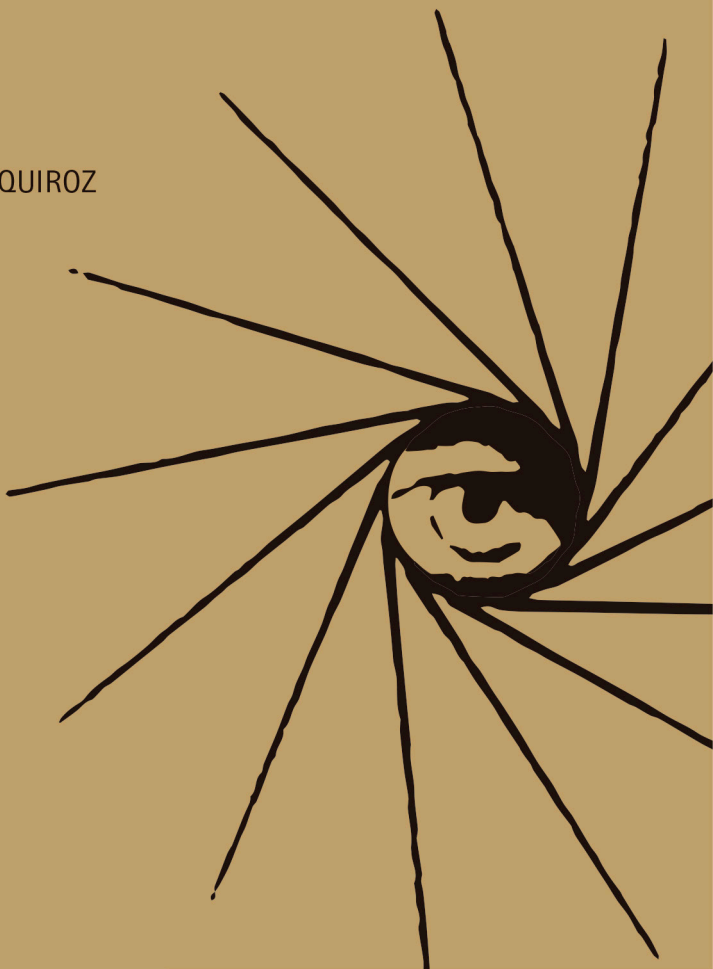
COLECCIÓN CULTURA & IMAGEN

Las sombras del lente

Alteridad, imágenes & etnografía

PATRICIO TOLEDO
GASTÓN CARREÑO
NICOLE IROUMÉ
CARMEN GLORIA GODOY
CLAUDIO MERCADO
MARÍA PAZ PEIRANO
DANIEL QUIROZ & JUAN CARLOS OLIVARES
GUILLERMO MOLINA
ANTONIO ASTUDILLO

Selección de textos
GASTÓN CARREÑO & DANIEL QUIROZ



Las sombras del lente

Alteridad, imágenes & etnografía

Colección Cultura & Imagen

Volumen I

©Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Colección Cultura & Imagen
Las sombras del lente
Alteridad, imágenes & etnografía

Inscripción N° 2022-A-5309
ISBN 978-956-244-548-1

Ministra de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Julieta Brodsky Hernández

Subsecretaria del Patrimonio Cultural
María Paulina Soto Labbé

Director Nacional (S) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural
Javier Díaz González

Subdirectora de Investigación y Directora Responsable
Susana Herrera Rodríguez

Autores
Patricio Toledo, Gastón Carreño, Nicole Iroumé, Carmen Gloria Godoy, Claudio Mercado, María Paz Peirano, Daniel Quiroz, Juan Carlos Olivares, Guillermo Molina & Antonio Astudillo

Selección de textos
Gastón Carreño & Daniel Quiroz

Diseño de portada y diagramación
Leticia Martínez Vergara

Correctora de pruebas
Pilar de Aguirre Cox

Diseño de portada basado en la idea original de Arturo Molina Burgos

Ediciones de la Subdirección de Investigación
Av. Libertador Bernardo O'Higgins N° 651
Teléfono: 56-229979764
www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl
Santiago, Chile

IMPRESO EN CHILE/PRINTED IN CHILE
2022

LAS SOMBRAS DEL LENTE

Alteridad, imágenes & etnografía

Patricio Toledo
Gastón Carreño
Nicole Iroumé
Carmen Gloria Godoy
Claudio Mercado
María Paz Peirano
Daniel Quiroz & Juan Carlos Olivares
Guillermo Molina
Antonio Astudillo

Selección de textos
Gastón Carreño & Daniel Quiroz

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

Subdirección de Investigación

ÍNDICE

PRESENTACIÓN
9

PRÓLOGO
11

ALTERIDADES

Imágenes de La Frontera. Uso, interpretación y circulación de fotografías mapuche de finales del siglo XIX y principios del XX
Patricio Toledo
21

Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral
Gastón Carreño
41

Las disfrazadas de Gustavo Milet: del "tipo étnico" al "retrato de fantasía"
Nicole Iroumé
63

IMÁGENES

Memoria visual de una nación: la identidad revisitada
Carmen Gloria Godoy
91

Registrar la vida a un paso de la muerte
Claudio Mercado
119

Imágenes de la nación en el cine chileno actual:
la representación de "lo chileno" como cultura popular
María Paz Peirano
133

ETNOGRAFÍAS

Una etnografía visual en las cordilleras del alto Río Claro
Daniel Quiroz & Juan Carlos Olivares
151

"Las manos del gusano de tebo"
(Reflexiones sobre el registro etnográfico visual en terreno)
Guillermo Molina Holmes
181

Vestigios de una ballenera. Aproximación visual a la caleta Chome
Antonio Astudillo
197

AUTORES
219

PRESENTACIÓN

Las imágenes han sido una parte central de las culturas, y han conformado un medio por excelencia para comunicarnos, o bien, dejar testimonio de algún hecho importante para un grupo humano. Desde aquellas manos plasmadas en las rocas, pasando por la documentación fotográfica del siglo xx, hasta los actuales videos realizados por teléfono.

Para esta Subdirección, trabajar con imágenes o investigar sobre ellas ha sido un objetivo central no solo en el ámbito editorial o en el marco de estudios sobre diversas problemáticas relativas al patrimonio resguardado por nuestro Servicio, tal como ocurre con las investigaciones de acervos documentales y colecciones —con su respectivo registro fotográfico— a través del proyecto Bajo la Lupa, sino que también hemos impulsado esta temática con la reedición de la *Revista de Antropología Visual*, generando un espacio para divulgar conocimientos no solo entre investigadores e investigadoras en Chile y el extranjero, sino también para toda persona que desee acceder a la riqueza de reflexiones e interpretaciones que puede encontrar en esta revista.

Las sombras del lente. Alteridad, imágenes & etnografía es parte de ese trabajo que queremos potenciar, mediante la difusión de los resultados de investigaciones que marcaron una impronta en el desarrollo de la antropología visual en Chile, en los albores de este siglo. Por tanto, esta edición se convierte en el primer libro de la Colección Cultura & Imagen, desde donde se difundirán artículos que abordan este abanico de saberes que conforma el corpus de contenidos de la *Revista de Antropología Visual* en sus más de dos décadas de existencia y que desde 2019 es parte del quehacer editorial de la Subdirección de Investigación.

En esta línea, el texto que precede estas palabras es una edición equilibrada, articulada en tres grandes tópicos, donde se exponen los resultados de estudios realizados por investigadoras e investigadores chilenos. La primera parte consta de tres ensayos sobre representaciones de la alteridad, artículos que ponen en valor acervos que están archivados en distintos lugares e instituciones de nuestro país, materiales de gran importancia para el patrimonio

visual. Luego, en la parte dedicada a las imágenes, se incluye otra trilogía de textos, uno que aborda el análisis a murales, otro sobre investigaciones de videos documentales y el tercero sobre el cine de ficción chileno de fines del siglo XX e inicios del XXI, lo que da cuenta de una gran amplitud de temas y soportes visuales. El libro finaliza con una sección sobre etnografías visuales, en donde el trabajo de campo y la documentación fotográfica se funden en textos realmente interesantes, que tensan la realidad reproducida y la visión particular de quien capturó dichas realidades, porque, tal cual afirma Susan Sontag, "aun cuando a los fotógrafos les interese sobre todo reflejar la realidad, siguen acechados por tácitos imperativos del gusto y la conciencia (…). Aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no solo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo" [1].

Por todo lo anterior, les invitamos a leer estas páginas y contemplar sus imágenes, que, de una u otra manera, nos permiten entender las relaciones entre las culturas y la esfera de lo visual.

Susana Herrera
Subdirectora de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

[1] *Sobre la fotografía*, 2006, pp. 19 y 20. México, D. F.: Alfaguara.

PRÓLOGO

A fines del año 2000 concretamos la idea de desarrollar una *Revista de Antropología Visual*, puesto que esa línea temática recién se estaba desarrollando en Chile y tenía un potencial enorme. Fue una apuesta arriesgada por dos razones: primero, porque prácticamente no teníamos financiamiento, y, segundo, porque no había muchas experiencias vinculadas a la antropología visual en nuestro país tanto en lo que respecta a las investigaciones como a la docencia.

El primer escollo lo franqueamos gracias a la lucidez de Gabriela Anabalón, en aquella época estudiante de Diseño de la Universidad de Chile, quien se había familiarizado con el diseño de sitios web y nos dio la idea de hacer la revista digital, algo absolutamente novedoso en esos años, ya que, si bien existían versiones web de varias revistas editadas en papel, la *Revista Chilena de Antropología Visual* fue una de las primeras revistas digitales del país y de Latinoamérica. El segundo obstáculo lo sorteamos en conjunto con el equipo de investigación encabezado por Margarita Alvarado, con quienes empezamos a publicar los resultados de proyectos Fondecyt en este nuevo espacio, primero con fotografías sobre mapuche, luego sobre fueguinos y en el último tiempo sobre representaciones fotográficas de pueblos andinos. Asimismo, se comenzó a dictar un curso electivo de Antropología Visual en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano (1999-2003) y posteriormente se dictó un Diplomado en Antropología Visual en la Universidad Católica de Temuco (2008-2011). Poco después se fueron armando otros equipos de investigación y se comenzaron a dictar cursos sobre la temática en diferentes universidades tanto en Santiago como en regiones. De esta manera, investigación y docencia se fundieron en diferentes miradas, y fueron nutriendo este proyecto editorial.

Para quienes no recuerden, a inicios del siglo XXI las conexiones a internet se hacían por la red de teléfono y a unas velocidades lentísimas (se me viene a la cabeza ese pitido previo a la conexión). Esto implicaba que las páginas de internet debían ser muy livianas, por tanto, las imágenes se debían publicar en baja calidad, lo que sin duda era una paradoja en una revista donde la temática central se relacionaba con las imágenes. Junto a lo anterior, resulta pertinente comentar que en esos años no existía el formato pdf, o por lo menos, carecía

de un uso significativo, masivo, razón por la cual los artículos y etnografías visuales de los primeros números de la revista se descargaban en Word, con una serie de desconfiguraciones e imágenes pixeladas al tratar de imprimirlas. Eso claramente afectó el diseño y la forma de "ver" esas imágenes; asimismo, frustró a muchos de quienes publicaron en nuestra revista.

Pese a todo, este proyecto editorial siguió creciendo y al poco tiempo dejó de ser un referente solo de lo que se hacía y producía en Chile, sino que comenzamos a recibir textos de Brasil, Argentina, México, Colombia, EE.UU., Perú y Ecuador. Después cruzamos el Atlántico e hicimos un número especial coordinado por Elisenda Ardèvol, con lo cual establecimos un interesante puente con trabajos surgidos en Barcelona y España. Tampoco puedo dejar de mencionar a Paul Henley, del Granada Centre de la Universidad de Manchester, quien difundió nuestro proyecto entre diversos estudiantes latinoamericanos que pasaron por ese lugar, tal como comentara Carlos Flores en Ciudad de México durante el Congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología en 2015.

Mirando con la perspectiva dada por los veintidós años que llevamos editando la revista, creo que hay a lo menos cuatro grandes periodos que sin lugar a dudas marcan su maduración/trayectoria. El primer tiempo fue del impulso creador, y abarca los números editados entre 2001 y 2006, primero con entregas anuales, y a partir de 2005 con ediciones semestrales. En ese entonces recién nos estábamos familiarizando con el citado bibliográfico, el diseño gráfico y con otras tantas cosas relativas a la edición de una revista. Sin embargo, logramos posicionar esta publicación como una de las primeras revistas digitales de Latinoamérica y rápidamente se comenzó a tejer una red de personas dedicadas a la investigación que comenzaron a publicar con nosotros.

El segundo periodo (2007-2011) fue un proceso de consolidación gracias al apoyo del equipo Scielo-Chile, que nos permitió concentrarnos en profesionalizar la revista, entre otras cosas, con el correcto citado bibliográfico, la navegación del sitio en internet, el membrete bibliográfico, las evaluaciones de pares, todo con miras a la indexación, que por cierto logramos en Latindex, pero no en Scielo-Chile. Ese periodo fue de gran aprendizaje, pero también de un crecimiento editorial que no se reflejó en un

mayor financiamiento, lo que nos hizo aún más pesada la carga de trabajo. Sin embargo, a esas alturas habíamos editado dieciocho números preciosos, que contaron con aportes realmente notables tanto de investigadores consagrados como de investigadores "emergentes". Asimismo, le dimos difusión a seminarios de antropología visual dentro de congresos, que de una u otra forma reflejaron una discusión colectiva e internacional sobre diversas temáticas relativas a culturas e imágenes.

Posteriormente pasamos por un breve periodo de autoedición (2012-2016), pues la revista comenzó a ser editada por el Centro de Estudios en Antropología Visual (CEAVI). Cómo no mencionar al equipo que participó de esta etapa: Samuel Linker, Felipe Maturana, Damián Duque, María Paz Bajas, Francisca Pérez y nuestra talentosa diseñadora: Leticia Martínez. En palabras del antropólogo boliviano Juan Fabbri, fue un periodo de "activismo académico", ya que seguimos sacando los números de la revista principalmente por el compromiso que teníamos con el proyecto, destinando tiempo y recursos propios para seguir cimentando la antropología visual. En esos años empezamos a realizar coediciones. La primera de ellas fue con la CLACPI (Coordinadora Latinoamericana de Cine Pueblos Indígenas) en el número del primer semestre de 2013, que entregó un panorama de la producción realizada por diferentes pueblos y organizaciones indígenas de la región. Al año siguiente (2014) hicimos un número en conjunto con la Universidad ICESI de Cali, por lo que la antropología visual colombiana tuvo una ventana privilegiada para exponer sus trabajos. Después hicimos sociedad con Antonio Zirión y la Universidad Autónoma Metropolitana, fruto de la cual resultó un interesante número sobre la antropología visual mexicana. Cerramos las coediciones con el número 27, realizado en conjunto con la Maestría en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y donde logramos publicar trabajos de este país consistentes tanto en textos como videos. Sin embargo, ese número fue también un punto de inflexión, ya que entramos en la modalidad de publicar artículos ISI a toda costa, y los fondos de investigación cada día fueron más ingratos; después llegaron los hijos y las hijas, hasta que un día alguien me dijo: "Ahora para ganar proyectos Fondecyt debes publicar tú y no seguir publicando a otros". Esa frase fue demoledora, porque era verdad, y llegamos a pensar que todo

ese esfuerzo no estaba siendo reconocido en docencia (con estabilidad laboral, más allá de cursos aislados), ni tampoco accedíamos a fondos para desarrollar investigación. Por estas razones, dejamos de editar la revista a fines de 2016.

Sin embargo, este cierre fue breve, en gran medida gracias a Daniel Quiroz y Susana Herrera, de la Subdirección de Investigación del SERPAT, quienes propusieron y apoyaron la idea de reanudar esta publicación, ahora como *Revista de Antropología Visual*. En esta nueva etapa, iniciada en 2019, nos organizamos para sacar adelante la revista, siempre con el diseño de Leticia Martínez, pero ahora con el apoyo de Pilar de Aguirre en la edición de textos. Si bien ha sido difícil suplir el trabajo del equipo del periodo anterior, hemos logrado editar dos números y esperamos que esta revista persista en el tiempo, ahora bajo el paradigma de los artículos WOS y el canibalismo académico, que, de una u otra manera, determinan los lineamientos de las publicaciones en el sentido de los requisitos para indexarse y los puntajes asociados a publicar en una u otra revista.

Por otra parte, pese a que tuvimos una serie de limitaciones institucionales en el diseño de la revista, pensamos que esta nueva etapa representa la consolidación de este proyecto editorial, con una mayor experiencia en la edición y diagramación, así como en el proceso de evaluación de los textos. En este sentido, no puedo dejar de sentir orgullo por el hecho de que esta nueva etapa se levanta sobre la base de entender que la investigación es un proceso integral, donde la divulgación de conocimiento es una labor central y que debe transformarse en una política pública, de ahí la importancia de este proyecto, en tanto se configura como parte de un pequeño cimiento para la investigación no solo entre la red de investigadores del SERPAT, de los museos y archivos, sino también para investigadores e investigadoras de Chile y el extranjero.

Como se desprende de la semblanza de los párrafos anteriores, la versión impresa de los trabajos publicados en la revista fue un tema largamente esperado. De la mano de mi maestro, Daniel Quiroz, nació la idea de este libro, que fue conversado muchas veces, dado que el material es abundante y eran muchas las ganas de publicarlo. En este sentido, el libro *Las sombras del lente. Alteridad, imágenes & etnografía* es el primero de una colección sobre

los diferentes artículos y etnografías visuales publicadas en la *Revista de Antropología Visual* desde 2001 en adelante; por tanto, se debe considerar que es una primera entrega entre varias otras.

La primera parte del libro (*Alteridades*) se compone de tres artículos que tratan sobre representaciones fotográficas/visuales de pueblos indígenas. Comienza con el texto escrito por Patricio Toledo, que, además, fue el primer artículo publicado en la revista, por lo que tiene un sentido inaugural que queremos destacar. En este trabajo, Toledo reflexiona sobre la circulación de una serie de fotografías del mundo mapuche en diferentes soportes y contextos. A este artículo le sigue un trabajo mío sobre algunas fotografías de mujeres/niñas indígenas, que generalmente son entendidas como parte de un registro etnográfico/antropológico, pero, en realidad, podemos observar una lectura erótica no solo por las poses sino también por los contextos de producción de estas imágenes. Cabe mencionar que este trabajo fue publicado en el segundo número de la revista (2002), con una diagramación bastante precaria y que incluso en el documento descargable aparecía sin autor. Pese a ello, es un texto que ha servido para este tipo de análisis a fotografías de mujeres indígenas, además de permitir la comparación entre estas fotografías en particular y otros casos de Latinoamérica. A continuación tenemos el trabajo de Nicole Iroumé, parte de su tesis de Magíster, y que presenta una interesante caracterización de la obra de Gustavo Milet, pero centrando su análisis en una serie de fotografías donde mujeres blancas se "disfrazan" de mapuche. Este artículo fue originalmente publicado en 2014, en el número 24 de la revista, y creemos que es un excelente contrapunto para ver cómo se fueron desarrollando este tipo de temáticas en el ámbito académico chileno.

La segunda parte del libro (*Imágenes*) corresponde a una trilogía de artículos que dan cuenta de la diversidad de soportes y temáticas que han sido trabajadas en nuestro país. En esta línea, el texto de Carmen Gloria Godoy destaca porque se propone estudiar un mural instalado en una estación del metro de Santiago. El artículo fue publicado en el número 9 de la revista (2007) y nos parece muy necesario que sea reeditado, ya que la obra de Mario Toral requiere que estas imágenes sean valorizadas y estudiadas en tanto son parte del espacio público. Asimismo, en esta nueva versión las imágenes

se aprecian de mejor manera, por lo que la mirada de Carmen Gloria cobra aún mayor relevancia. A este artículo le sigue un texto muy íntimo de Claudio Mercado, fruto de años de trabajo con guitarroneros y cantores, lo que permite reflexionar sobre los usos de los medios audiovisuales y el trabajo etnográfico de largo aliento. Originalmente publicado en 2012, en el número 20 de la revista, este artículo permite ver el desarrollo de investigaciones después de una década y que muchos de los trabajos que Claudio menciona en su texto como inconclusos finalmente llegan a puerto y son referentes de la temática, estableciendo puentes entre guitarras, como el mencionado encuentro con trovadores campesinos andaluces. Cerramos esta sección con un sugestivo artículo de María Paz Peirano, centrado en el cine de ficción, en particular sobre lo que se representa como "chileno" en una serie de películas estrenadas entre 1990 y 2004. Si bien este artículo es una mirada de 2005 (número 6 de la revista), en su momento las conclusiones fueron breves, en parte porque la investigación recién estaba comenzando. Por eso, le pedimos a María Paz una breve reflexión de su trabajo a dieciocho años de su publicación original, con lo que su texto adquiere una cierta mirada nostálgica y que sitúa el tema de las representaciones cinematográficas como algo central dentro de la antropología visual y los estudios visuales en general.

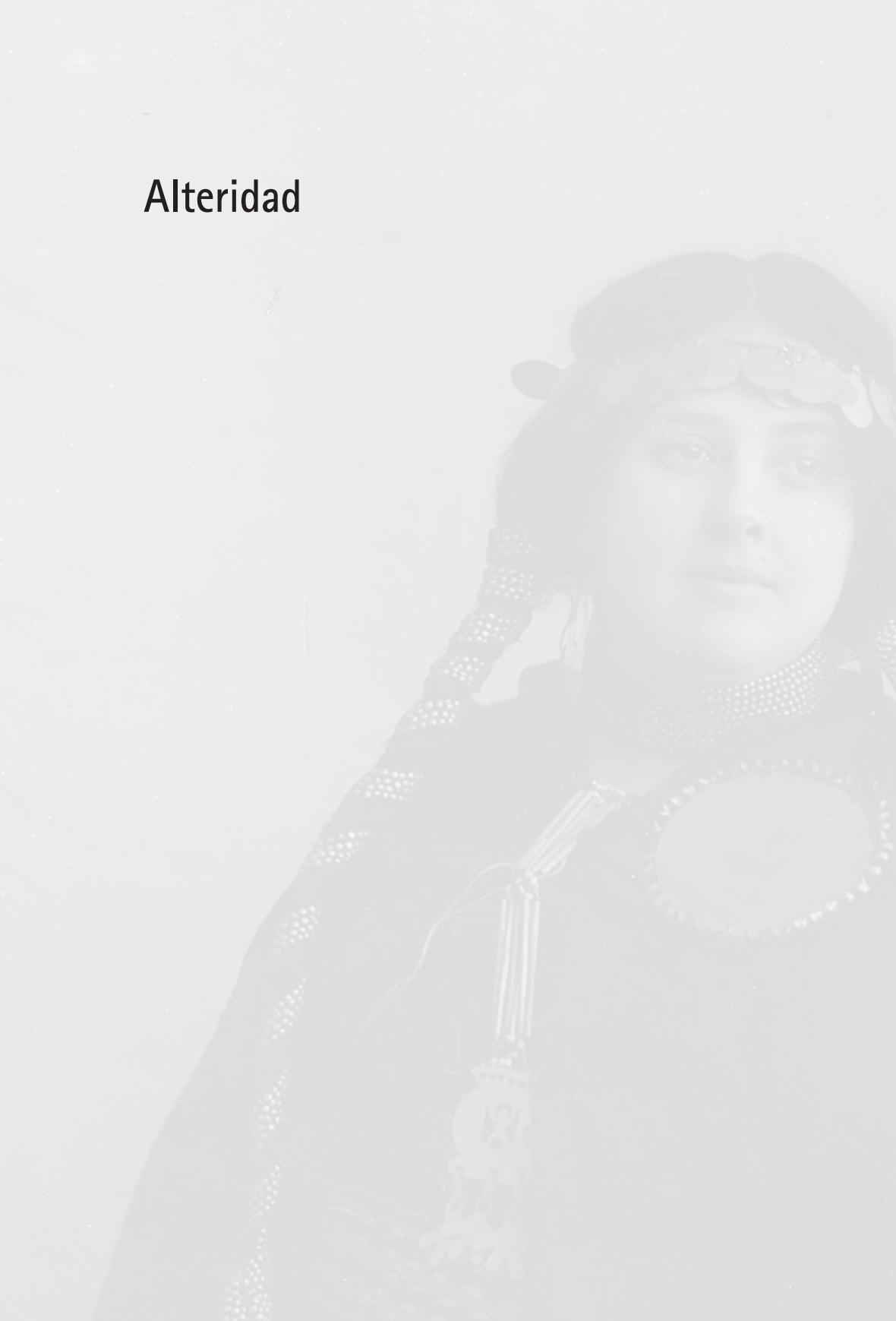
La tercera parte del libro se compone de tres etnografías visuales incluidas en una de las secciones permanentes de la revista y, quizás, una de las más castigadas por las diagramaciones iniciales. La idea original que sustentaba esta sección fue justamente publicar imágenes por sobre el texto, de modo que la imagen supeditara a las palabras dentro de ciertos estudios etnográficos, y en eso creo que fallamos algunas veces, pues no logramos dar a las imágenes esa centralidad que idealmente queríamos. Por ese motivo, quisimos hacer una nueva edición de la ya célebre etnografía de Daniel Quiroz y Juan Carlos Olivares en los altos de Río Claro, un trabajo de campo de 1989, pero publicado con nosotros en 2004 (número 4 de la revista). En esta etnografía destaca el hecho de que la escritura etnográfica y el uso de imágenes son un tejido que solo se entiende con las fotografías y el texto, de hecho, intencionalmente los autores no incluyeron leyendas para las imágenes, justamente porque nos proponen sumergirnos en esta experiencia etnográfica-visual estableciendo un diálogo entre palabra e imagen. El siguiente trabajo de esta

sección fue escrito por Guillermo Molina, uno de los pilares de la antropología visual en Chile. En esta etnografía, reflexiona sobre el registro fotográfico en el contexto de la recolección del gusano del tebo en la localidad de San José del Manzano, ubicada a la orilla de la represa de Rapel, en el centro sur de Chile. Este trabajo fue publicado en 2005, en el número 6 de la revista, por lo que hay una distancia temporal importante en esta particular recolección de gusanos, que además de tener una significación cultural, se relaciona con la pesca de ciertas especies, como el pejerrey. Concluimos la sección —y el libro— con una etnografía publicada en el primer número de la revista, con lo cual cerramos por donde partimos. En este sentido, el trabajo de Antonio Astudillo fue parte de los inicios de una serie de investigaciones sobre la cacería de ballenas en Chile, en el caso concreto de este texto, una descripción etnográfica de la localidad de Chome, realizada en junio de 2000. En estas dos décadas mucho ha cambiado en Chome, no solo en lo relativo a la pesca, las ruinas de la ballenera (ahora casi inexistentes), sino porque también es una etnografía llena de ausencias, de gente clave dentro de esta comunidad, como Flor Monsalve y Alicia Ramírez, y que ahora no están, con lo que la nueva edición de esta etnografía también se hace referencia a la imagen y a la memoria.

Por todo lo anterior, quedan invitados e invitadas a leer/ver este libro, que es una obra colectiva y que atraviesa el tiempo, y, como decía anteriormente, eso llena estas páginas con una cierta nostalgia.

Gastón Carreño
Subdirección de Investigación
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Alteridad



IMÁGENES DE LA FRONTERA. USO, INTERPRETACIÓN Y CIRCULACIÓN DE FOTOGRAFÍAS MAPUCHE DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL XX[1]

Patricio Toledo

"Estas imágenes fueron vistas en el viento que sopla desde el cementerio, en los impulsos que arroja un destello extraño y enfermizo (…) en los navajazos que rebanan nuestras sensaciones y alegrías. Estas imágenes fueron vistas en nuestras patologías que nos permiten la sobrevivencia, así quede escrito en nuestros epitafios".
César Millahueique, *Profecías en blanco y negro,* 1996

Introducción

Existe un cuerpo de fotografías acerca del mundo mapuche registradas durante las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX, principalmente por Christian Enrique Valck (1826-1899), Gustavo Milet (1869-1917) y Odber Heffer (1886-1940), denominados "los fotógrafos de La Frontera", que se han convertido poco a poco en símbolos recurrentes que ilustraron concepciones que circulaban y predominaban en la sociedad chilena de la época acerca del pueblo araucano o la sociedad mapuche, como se les designa actualmente. Estas imágenes aparecen cargadas de un nivel representacional que se transformó en modelos de etnicidad tanto para la sociedad chilena como para la mapuche, y en parte de una serie de imágenes fotográficas clave sometidas a una profusa difusión y sobreexhibición pública en los más diversos contextos y soportes. La constante circulación de cada una de ellas, reproducidas en un contexto específico, se trasforma en un referente indiscutido de lo que debería ser la cultura

[1] Este trabajo se inserta en la investigación del Proyecto Fondecyt N.° 1000591, "Iconos de la identidad grupal mapuche: representación, montajes y discursos de un imaginario". Fue presentado en el II Encuentro de Estudios Humanísticos para Investigadores Jóvenes, realizado en el Museo Nacional Benjamín Vicuña Mackenna en agosto de 2000.

mapuche, ya que se atribuye a la fotografía la capacidad de representar verídicamente la realidad. Con las fotografías acerca del mundo mapuche tenemos el sentido de que lo real siempre está ahí.

Imagen 1: "Sin nombre". Indios araucanos de Traiguén, Sudamérica, Chile. (Gustavo Milet, 1890 aprox., formato *cabinet*, Museo Histórico Nacional)

La ilusión irrevocable adquiere tal fuerza que se constituye en fundamento de lo que podríamos llamar una *realidad cultural* que hace posible la evocación para revivir la historia y sus vestigios. Esto significa que la estrategia visual en las que se configuran estas primeras imágenes de La Araucanía responde

a un paradigma estético de representación predominante en la época, es decir, establecer a través de un montaje una muy particular manera de proponer la realidad retratada, pues en ellas se mezcla información estética, emocional e ideológica. En esta línea, y siguiendo a Alvarado (1998), "las imágenes son utilizadas como pruebas, demostraciones y representaciones de personas, de hechos históricos, de situaciones sociales, en suma, como representación de la realidad". De esta manera, podemos afirmar que lo mapuche, tal como hoy lo concebimos y sentimos, fue en parte una creación de su representación fotográfica, pues uno de los aspectos más relevantes de estas fotografías es la manera como aparece en ellas la cultura, la de aquel entonces y la actual.

Es necesario, además, recordar que estas fotografías son contemporáneas a uno de los periodos más complejos y violentos de las relaciones entre las comunidades de La Frontera y el Estado, conocido como Pacificación de la Araucanía, cuyo proyecto ideológico significó la integración definitiva de aquellos territorios a la administración de la república. A partir de este contexto, planteamos que la importancia de estas imágenes radica no solo en la representación de una cultura, sino también en la configuración de una frontera simbólica que, indudablemente, perdura hasta hoy.

Coincidentemente o no, durante estos últimos años estas fotografías y otras imágenes han sido utilizadas y resignificadas por grupos de artistas, intelectuales y organizaciones sociales urbanas mapuche como símbolos reivindicativos de una identidad que culturalmente se revitaliza a la luz de los nuevos conflictos entre las comunidades indígenas rurales y urbanas, el Estado chileno y las empresas privadas (forestales e hidroeléctricas). En definitiva, el análisis que aquí nos convoca radica en la enorme potencialidad y riqueza que contienen esta serie de fotografías no solo en su forma de representar la realidad (mapuche), sino también como una toma de posesión de ella, un delineamiento de fronteras discursivas que permite una nueva comprensión y sobre todo su aceptación y utilización. La apropiación, revalorización y reproducción de estas imágenes son una interesante combinación de elementos estéticos e ideológicos que han permitido, por un lado, configurar ciertas fotografías en paradigmas o instituciones visuales, y, por otro, formar y poner en circulación un discurso identitario en una cada vez mayor población mapuche concentrada en grandes centros urbanos.

El pasado mapuche ilustrado

Uno de los ámbitos más interesantes en los que se han utilizado estas primeras fotografías sobre el mundo mapuche, fuera de su contexto estrictamente estético, fue su circulación y reproducción en textos de ciencias sociales como ilustración de ciertos tópicos disciplinarios. Nos estamos refiriendo, en las primeras décadas del siglo xx, a las obras de los primeros antropólogos, como Tomás Guevara y Ricardo Latcham, y en la actualidad textos de Sergio Villalobos, José Bengoa y Carlos Aldunate, entre otros, donde las imágenes fotográficas tienen la función de acompañar el discurso histórico y/o cultural. Aquello trajo como consecuencia que estas imágenes se convirtieran en mecanismos de representación de una particular e inapelable realidad cultural debido a que grafican un discurso científico.

Esto último nos lleva a referirnos al concepto de *representación* expresado por toda fotografía que, como cualquier fenómeno social de relaciones humanas, se constituye a partir y dentro de una determinada red de relaciones de poder. Se configura en un sistema sustentado en una determinada o aparente verdad, la cual para ser identificada y legitimada debe expresarse simbólicamente, esto es, debe generar una serie de elementos identificatorios que tejen una trama de imágenes a través de las cuales los discursos se traspasan al resto de la sociedad. Cuando esa trama se detiene en el tiempo y se convierte en fotografía, es posible detectar algunos de aquellos discursos que nos señalan y determinan cómo deberían ser realmente las cosas, en un intento de reflejar su más profunda y verdadera naturaleza. Tal vez, la clave de la imagen radica en que devela la naturaleza de lo real, construida culturalmente y configurada como correlato de la realidad.

Por eso, las formas que adopten estas tramas serán generadas de manera particular por cada cultura, de modo que la posesión de una determinada verdad permite acceder al poder y construir una realidad que, para todos los integrantes de la sociedad, incluso para los propios mapuche, se expresa como legítima. La eficacia de aquel poder nos la grafica el poeta mapuche-huilliche César Millahueique, cuando señala:

A mí me gustan mucho estas imágenes, me parecen muy atractivas, esto de lo antiguo (…) de alguna manera devela una inocencia y una estética propia de aquella época (…). También revela un respeto, de alguna manera, porque no hay ninguno posando en forma ridícula. No se ridiculizó a los mapuche. Aún más cuando los representan como lanceros épicos, tratan de revalorizar determinadas cosas, o sea, esta concepción épica, romántica de lo araucano[2].

Imagen 2: "Cementerio araucano". (Obder Heffer, 1890 aprox., formato postal, Museo Nacional de Historia Natural)

De este modo, no cabe duda de que las relaciones de poder que tras- cienden la superficie de la fotografía permiten crear y representar un mundo que remplaza a sus referentes inmediatos. Así las fotografías se transforman en un análogo de la realidad y, por lo tanto, en una verdad que se hace irrefutable, pues configura y reproduce un orden social, una disposición del mundo distinto al cotidiano, el cual se sustenta en una

[2] Entrevista a César Millahueique, poeta y actor mapuche, diciembre de 1999.

serie de símbolos que suponemos son la manifestación clara del ejercicio del poder. Un componente importante en la creación de un orden estructural y de la dinámica de toda una sociedad, por lo tanto, es una trama que recorre y traspasa todos los ámbitos de la conducta, de la comunicación y de la organización social.

Imagen 3: "Guerreros araucanos". (Gustavo Milet, 1890 aprox., formato *cabinet*, Museo Histórico Nacional)

En definitiva, se presentan como la expresión palpable de las huellas dejadas por la diferenciación:

> Las fotografías del siglo pasado cumplieron un papel que se ajustaba a los cánones culturales y racistas de la época, para justificar todas las arbitrariedades contra un pueblo derrotado militarmente. Se hablaba en esa época de civilizar a la barbarie, por cuanto las imágenes de aquella época contienen dicha estructura[3].

Este ejercicio del poder no se reduce a lo puramente simbólico, sino que se expresa simultáneamente en lo social, lo que permitió que estas imágenes fotográficas se establecieran como paradigmas para acercarse y entender lo mapuche. Sin embargo, esta suerte de ruta única o discurso oficial, que opera de igual manera tanto para chilenos como para mapuche, lleva consigo el peligro de la idealización de un pasado que pudiese atrapar y fijar a la cultura en un constante recuerdo del pasado:

> Creo que estas imágenes se están quedando, o se quedan mucho en una noción de antaño, transmiten con mucha fuerza algo del pasado, algo que también se terminó. Entonces, ese es el cuidado que yo tengo con el tema. Ese es mi temor. Es cierto que están repitiendo el mundo mapuche como algo del pasado. De todas maneras, creo que tienen que ver con algo muy estático, y las culturas son dinámicas[4].

Estas imágenes eternizadas en el papel expresan el encuentro de un fotógrafo con un cúmulo de acontecimientos, en apariencia efímeros o fortuitos que, sin embargo, participan en la construcción de una historia y de protagonistas que la fotografía inmortaliza, convirtiéndolos en verdaderos íconos para y de la cultura mapuche:

> La fotografía del cacique Lloncón es enigmática, pues detrás de esa mirada tú puedes hacer millones de lecturas que atraviesan esa imagen. La fotografía del cacique Lloncón tiene una fuerza propia, o sea, es un

[3] Entrevista a Carlos Contreras Painemal, librero y estudiante de Antropología, noviembre de 1999.

[4] Entrevista a Eliseo Huencho, arquitecto y artista visual mapuche, Santiago, noviembre de 1999.

> minuto de serenidad. Es un tipo sereno, pero además es un rostro curtido, con mucha fuerza, ahí se desborda su espíritu constantemente. Eso es un longko[5].

Así, poder y representación en cuanto sistemas simbólicos se estructurarán en discursos científicos, políticos y culturales, configurando lo que podemos llamar un imaginario de la cultura mapuche, que, siguiendo los postulados de Balandier (1988), consiste en un registro de lo social o del inconsciente que actúa a modo de depósito de imágenes o de recuerdos que provocan la identificación:

> Yo creo que la lectura que se hace en reconocer, reencontrarme con aquellos que fueron capaces de dar su vida hace cien años atrás y que esas imágenes me sirven para alimentar mi ser indígena hoy, mi ser mapuche hoy[6].

Un trozo de la historia del pueblo mapuche ha quedado en los múltiples personajes que han sido retratados, de aquello no cabe duda. En parte, quedaron atrapados en la desnudez despiadada de este juego de luces y sombras que siguen escabulléndose en nuestra mirada.

El papel de las imágenes

Una serie de fotografías del mundo mapuche del siglo XIX y de las primeras décadas del XX se han transformado en símbolos de la cultura debido a su constante utilización para ilustrar textos de historia y antropología, catálogos de museos y crónicas de temas indígenas. En la actualidad estas imágenes han jugado un rol protagónico en el proceso de configuración de la identidad étnica de grupos y organizaciones mapuche urbanas, pues, como verdaderos documentos históricos, se encuentran archivados

[5] Entrevista a César Millahueique, diciembre de 1999.
[6] Id.

en la memoria de cada uno de ellos. Además, se han convertido en una excelente forma de representar e ilustrar su discurso político-reivindicativo. Los efectos acumulativos de su utilización han permitido crear una iconografía que hace posible leer la historia de los últimos cien años de la cultura mapuche a partir de su evidencia fotográfica:

> Estas fotografías vienen a simbolizar estos cien años de una lucha álgida de los mapuche que están en las fotografías, que fueron los expulsados, fueron los que cayeron en la última batalla. Yo soy nieto de ellos. Por lo tanto, el valor que ellos tienen es enorme, más allá de un elemento folclórico, más allá de dónde vengan esas imágenes[7].

Una de las expresiones más interesantes y novedosas de este proceso de apropiación, resignificación y circulación de imágenes emblemáticas mapuche es la creación de afiches[8]. Este gesto de revalorización significa darles vida a estas imágenes, sacarlas de museos y libros e incorporarlas a la vida de toda la sociedad:

> Existen afiches que se les puede asemejar a los textiles o a la cerámica para la cultura mapuche, pues entregan elementos en los cuales se puede leer la cultura. Cuando tú lees algunas figuras de los tejidos o de la cerámica, puedes leer la cultura mapuche. De igual manera, algunas imágenes que están presentes en los afiches son imágenes clave, pues ellas permiten leer de la cultura[9].

Las fotografías que se utilizan para los afiches son imágenes cargadas de cultura, que están archivadas en la memoria de cada uno de nosotros, por lo que los creadores mapuche deben ser eximios conocedores de su

[7] Entrevista a César Millahueique, diciembre de 1999.

[8] El afiche puede ser entendido como una obra publicitaria ilustrada expuesta en diversos lugares de la ciudad. Su objetivo es comunicar en forma directa y simple un mensaje de carácter comercial o para difundir eventos o productos. También puede ser utilizado como denuncia o propaganda política reivindicativa.

[9] Entrevista a Eliseo Huencho, noviembre de 1999.

historia y cultura, además de portadores de recuerdos destinados a reinventar y a mantener viva la memoria cultural.

Imagen 4: Afiche grupo teatro Ad-Mapu, "Visita de nuestros loncos". (Teatro Mapuche, Santiago, diciembre de 1986, memoriamapuche.cl)

Cuando un suceso tiene consecuencia inevitablemente deja huellas en alguna parte, en este caso los afiches son la evidencia. Así, la apropiación de estas imágenes, su utilización en una técnica comunicativa (la creación de afiches) y la resignificación de estas fotografías tienen, de alguna manera, la intención de saldar cuentas con la historia:

> Que hoy se utilicen estas fotos del siglo pasado para promover y difundir, desde el mundo hacia adelante, tiene que ver un poco con darle un sentido distinto del que ha quedado del mundo indígena. Es decir, feo, flojo, borracho. La utilización en la actualidad de estas imágenes es para darle un nuevo sentido[10].

Tal vez, el afiche sea la cara visible de un proceso más profundo de hacer cultura, que tiene como objetivo ir configurando una nueva manera de vivir lo mapuche, de reconocerse en el mundo urbano y así ir creando historia. Entonces, el afiche étnico mapuche puede leerse como una manifestación muy sofisticada de la identidad, de eso no cabe duda. Su creación requiere de un saber intelectual y una reflexión sobre el ámbito en el cual se opera, es selectiva y no trata de reproducir todo ni cualquier cosa de la cultura, sino ciertos elementos clave de ella (Lévi-Strauss, 1994):

> A través de los afiches se está dando cuenta de lo que pasa a tu alrededor, por eso tienes que tomar elementos clave de la cultura, y en este sentido puedes recrear una ventana al pasado. Tal vez por eso no necesita tener muchos elementos contemporáneos para que funcione y eso hace que quizás todavía esas imágenes [fotografías del siglo XIX] tengan vigencia por mucho tiempo[11].

De acuerdo con lo anterior, debemos dejar en claro que el afiche no es una copia fiel de la realidad, sino que más bien lo que hace es desencadenar experiencias en las que podemos considerar que su eficacia radica en el mensaje que subyace en él, el cual emerge de la combinación imprevisible de informaciones previas que están registradas en la memoria de las personas que componen una cultura, y como medio de comunicación consiste en proporcionar un espacio para que opere la imaginación y la construcción de identidad.

[10] Entrevista a Carlos Contreras Painemal, noviembre de 1999.
[11] Entrevista a Eliseo Huencho, noviembre de 1999.

Imagen 5: "Cacique Lloncón". (Gustavo Milet, 1890 aprox., formato *cabinet*, Museo Histórico Nacional)

Esto significa que la información (el mensaje identitario, en el caso de los mapuche) enviada a través del afiche es un diálogo que tiene lugar en la memoria de los individuos. Esos diálogos pueden ser desencadenados por una casualidad que une elementos que están dando vueltas en nuestro imaginario:

> Estas fotos tienen cien años, entonces, si son buenas fotos es porque han logrado permanecer y se han ido revitalizando a través del tiempo.

Y hoy las ha revitalizado el propio mundo indígena, eso es un gesto político muy interesante, pues es el propio pueblo mapuche que las utiliza, se ha apropiado y ha revitalizado esas fotografías[12].

Imagen 6: Afiche "Me cago en el V centenario". (Antonio Kadima Santiago, 1992, Facebook, Archivo Memorias de la Resistencia, Tallersol) Imagen 7: Portada revista *Rocinante*, Santiago, abril de 2001.

La incorporación de la fotografía en el proceso de configuración de una identidad en un contexto urbano por parte de grupos y organizaciones mapuche se hace evidente, pues la identidad necesariamente debe construirse en el ámbito de lo simbólico, y la recuperación y resignificación de las imágenes de sus abuelos es una expresión de aquello. Lo anterior permite designarle a la imagen un peso estratégico, cultural y político imprescindible que se expresa claramente en los afiches, ya que existe la necesidad de comunicar un proceso social, político y cultural en desarrollo.

[12] Entrevista a César Millahueique, diciembre de 1999.

Palabras sobre las imágenes

La utilización de imágenes fotográficas del mundo mapuche para crear afiches de carácter étnico ha provocado que estos se conviertan en fuente importante de conflictos sociales y debates políticos. Sin embargo, es necesario considerar que esta situación solo puede ser entendida en un contexto sociopolítico más amplio y complejo, en el cual diversas organizaciones mapuche han ido gestando y configurando sus propios discursos reivindicativos y reconocimiento lingüístico como reacción a una contradictoria dinámica de reconocimiento de valores fundamentales en un contexto de homogeneidad cultural.

Imagen 8: Catálogo exposición "Tres visiones acerca de la muerte de un conquistador", de Rafael Insunza Figueroa (Museo de Arte Contemporáneo, Santiago, agosto de 2000) Imagen 9: Afiche taller cultural Ad Mapu, "Los que van quedando" (Teatro Mapuche, Temuco)

Esta tendencia ha puesto a prueba los mecanismos democráticos no solo del Estado, sino también de la sociedad chilena en su conjunto, puesto que desafía los valores fundamentales sobre los que se sustenta la noción de consenso

social. El análisis de las distintas formas en que se expresa la diversidad cultural tiene como trasfondo responder a las interrogantes que nos plantea el reconocimiento de la identidad de grupos étnicos y cómo, al mismo tiempo, garantizar su participación en los más diversos ámbitos de la sociedad.

Imagen 10: Afiche "Encuentro juegos purun-palín", comunidad Lelfünche, Santiago, diciembre de 1990. (memoriamapuche.cl)

Por lo anterior, nos parece fundamental resaltar el rol que juegan los afiches étnicos en este ámbito, no tan solo como medio de comunicación de las contradicciones que surgen de las relaciones interétnicas entre las comunidades mapuche rurales y urbanas y la sociedad chilena sino, y es aquí donde consideramos importante su aporte, como transmisores de imágenes clave de la cultura que, cada vez con mayor frecuencia, circulan en diversos espacios de nuestra sociedad. Son imágenes que desafían el marco conceptual

al cual tradicionalmente se las ha circunscrito, rompen de alguna manera con el mito del otro homogéneo que se encuentra profundamente arraigado y durante mucho tiempo ha influenciado, incluso, el ámbito de los medios visuales y audiovisuales.

La visión que queremos expresar es la creciente importancia que han ido adquiriendo estas imágenes tanto en los procesos reivindicativos de organizaciones y comunidades mapuche como en las representaciones que hace la sociedad de ellos, sobre todo por la constatación de que todas las formas de representación son construcciones marcadamente ideologizadas. De este modo, y sin ánimo de ser majaderos, el discurso sobre los mapuche que aparecen en los afiches, más que mapuche en sus propios términos, son mapuche en nuestros términos. Por lo anterior, un afiche étnico no puede ser considerado solamente un producto inocente de creación artística, sino, y esto nos parece muy importante, una construcción de un lenguaje políticamente intencionado que busca producir determinados efectos sobre la sociedad y sus representaciones:

> Existe una fotografía en la cual hay un mapuche en un cepo, que está sentado, la imagen es fuerte. La fotografía tiene una clara intención peyorativa. Yo no sé dónde se ha utilizado esa fotografía, pero si tú miras es un tipo sereno, transmite cierto orgullo. Su rostro dice está bien, me tienen aquí en el cepo, pero no estoy tirado de espaldas, estoy sentado, es lo máximo de pie que puedo estar[13].

En este contexto, queremos ejemplificar nuestros planteamientos a partir de un caso que consideramos paradigmático, pues nos entrega ciertos elementos que nos permitirían explicar los conflictos que se han generado por el uso de imágenes del mundo mapuche. Dejamos al descubierto la configuración y la coexistencia de un discurso hegemónico y otro reivindicativo, surgidos en el cruce de sensibilidades e interpretaciones y en el encuentro de las fascinaciones suscitadas por las imágenes.

[13] Entrevista a César Millahueique, diciembre de 1999.

Imagen 11: Afiche conferencia "Die Geschichte Chiles von unten" [La historia de Chile "desde abajo"], (Carlos Contreras Painemal, Alemania, diciembre de 1995. Gentileza del expositor)

El caso tiene que ver con un afiche creado para anunciar un congreso científico llevado a cabo en Santiago en noviembre de 1998. La imagen muestra el retrato una mujer mapuche hilando, que forma parte de una serie de fotografías de exteriores realizadas a diversas familias mapuche en sus actividades cotidianas por Obder Heffer aproximadamente en 1890. La mujer ha sido despojada de su contexto estético original y dispuesta sobre un trasfondo que representa un cerebro escaneado en diversos colores. Por sobre esta imagen se despliega el anuncio del congreso con letras y colores homogéneos, sin embargo, en un nivel intermedio de ambos espacios, y con un color distinto al anterior, se especifica el tema que se desarrollará en el evento: "Alcohol, Drogas y Salud Mental". La exhibición pública de este afiche significó la inmediata reacción de diversas organizaciones mapuche de Santiago, lo que trajo como consecuencia su retiro.

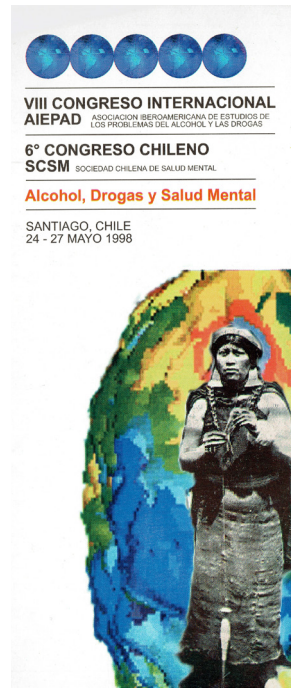


Imagen 12: Retrato de una mujer mapuche, Odber Heffer, 1890 aprox. (Sin formato, Museo Nacional de Historia Natural) Imagen 13: Afiche congreso "Alcohol, Drogas y Salud Mental", Sociedad Chilena de Salud Mental, Santiago, mayo de 1998.

Para Cristián Prado, médico psiquiatra y presidente de la comisión organizadora del congreso, el afiche y, en particular, la utilización de la fotografía de la mujer mapuche, representa una suerte de homenaje al sentido originario de lo chileno, a aquella memoria pretérita que se expresa incluso genéticamente en toda la población. Un pasado que se reactualiza con su exhibición, pues para él "qué más chileno que lo mapuche"[14].

[14] Entrevista a Cristián Prado, psiquiatra, presidente de la comisión organizadora del Congreso de Salud Mental, diciembre de 1999.

Lo señalado anteriormente muestra de forma clara y evidente las marcas culturales que van quedando en las imágenes luego del derrotero de su sobreexhibición, lo cual evidencia que tras cualquier imagen existe como tributario un imaginario que la sustenta, que le otorga un peso estratégico y cultural. El discurso que se genera sobre la imagen se transforma en un elemento clave en la definición de fronteras que remarcan la identidad y pertenencia a grupos culturales.

Por otro lado, para César Millahueique, miembro de la organización mapuche que impugnó la exhibición del afiche, es la expresión de un etnocentrismo exacerbado de la sociedad chilena y de un conflicto que se arrastra por más de cien años, y lo demuestra con mucha claridad en el extracto de la carta que le enviaron en forma de protesta al comité organizador del congreso:

> Nos despojaron de las tierras. Nos despojaron de nuestros dioses y nuestra lengua. Nos trajeron el alcohol y las enfermedades venéreas. Y después de robarnos todo ahora se quieren apropiar de nuestras imágenes y tratarnos de borrachos, delincuentes y drogadictos. Nos arrebataron nuestro rostro y nuestra mirada. Además de negarnos nuestras imágenes y expropiar los archivos de nuestros sueños, nos han colonizado la imaginación a través de los medios de comunicación. Ustedes no tienen perdón ni de su propio Dios[15].

Un aspecto que nos interesa rescatar acerca de este conflicto, y tal vez el más evidente, es el poder que ejerce la palabra sobre la imagen, la cual ha sido resignificada y culturalmente condicionada a partir de ella. El afiche rompe una de las reglas de oro de este arte comunicacional: conocer de forma detallada la cultura a la que se refiere. Porque, aunque no lo sepan los organizadores del congreso, la imagen de esta mujer está asociada a una de las palabras más estigmatizadoras para el mundo mapuche, el alcohol y, por extensión, su condición de borrachos. En este sentido y siguiendo a Barthes (1986), la palabra (o el discurso) deja de manifiesto la ideología de una sociedad.

[15] Extracto de carta enviada a la organización del congreso por la Coordinadora Nacional Indianista, Conacin, mayo de 1998.

Esto nos deja en claro que nos habíamos aferrado a la idea de que una imagen fotográfica tiene una naturaleza y que su interpretación legitima el intento por iluminar, de algún modo, esa naturaleza; pero se olvida la intención de descubrir los contextos en los que estas imágenes circulan, los impactos que generan en la sociedad y las diversas descripciones que, en función de nuestros diversos propósitos, nos resulta útil darles.

También nos deja de manifiesto la diferencia entre interpretar y utilizar una fotografía. Sin duda, se puede utilizar una imagen como ilustración para demostrar cómo puede verse en relación con diferentes marcos culturales o para fines estrictamente personales. Sin embargo, si queremos interpretar una imagen fotográfica se debe respetar, o por lo menos considerar, su trasfondo cultural e histórico. Así, el acto de poner en circulación imágenes a través de afiches se convierte en una zona pantanosa en que interpretación y uso se confunden inexorablemente. Pero las imágenes están ahí circulando, exhibiéndose, produciendo sus propios efectos independientemente de la voluntad de sus creadores y de las circunstancias concretas de su emisión, flotando en una amplia gama de interpretaciones posibles.

Bibliografía

Alvarado, Margarita (1998). *El joyero de Milet*. S/M. Ponencia presentada en Encuentro de Antropología Poética, Ancud.

Balandier, George (1988). *Modernidad y poder. El desvío antropológico*. Madrid: Júcar.

Barthes, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Bello, Álvaro (1998). *Intelectuales indígenas y universidad en Chile: conocimiento, diferencia y poder*. S/M.

Edwards, Elizabeth (1992). *Antropología y fotografía. 1860-1920*. Londres: Yale University Press.

Lévi-Strauss, Claude (1994). *Mirar, leer, escuchar*. Buenos Aires: Ariel.

——— (1968). *Arte, lenguaje, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier*. México, D. F.: Siglo XXI.

Millahueique, César (1998). *Profecías en blanco y negro*. Santiago: Autoedición.

Paz, Octavio (1972). *El arco y la lira:poesía e historia*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

FOTOGRAFÍAS DE CUERPOS INDÍGENAS Y LA MIRADA ERÓTICA: REFLEXIONES PRELIMINARES SOBRE ALGUNOS CASOS DEL CONFÍN AUSTRAL

Gastón Carreño

Si hay mala fe,
¿por qué no va a haber
una buena duda?
José Bergamin

Liminar

Quizás este trabajo sea eso, una buena duda y nada más. Surge de la preocupación por estudiar una práctica compleja, confusa a veces, pero tremendamente seductora. Esta práctica es la fotografía de cuerpos indígenas, un especial tipo de representación, con usos y lecturas diversas, ya que, detrás de esas imágenes aparentemente etnológicas o antropológicas, se esconde una lectura erótica, en un periodo (1880-1920) marcadamente represor de las manifestaciones sexuales.

El sentido del ensayo es comentar cómo en esa práctica global de producción de fotografías es posible encontrar algunos casos amerindios, especialmente de indígenas de lo que hoy es Chile. La tarea no ha sido fácil; las investigaciones de fotografías a indígenas en Latinoamérica son casi nulas y en buena medida las imágenes que hoy comienzan a circular han sido redescubiertas hace poco tiempo, por lo que no han estado sujetas a mayores reflexiones. Por tal motivo, este trabajo debe ser entendido como una aproximación preliminar, como un primer paso de una investigación mayor que se hace necesaria.

Por otro lado, es importante destacar que esta producción fotográfica revela aspectos esenciales de la estrategia de representación europea hacia el indígena americano y cómo los contenidos dominantes de las fotografías son aquellos que el productor de la imagen impone sobre el retratado,

estableciendo una asimétrica relación entre el fotógrafo (europeo generalmente) y el indígena, de modo que el primero se apropia visualmente del segundo.

El siguiente texto contiene tres momentos, tres miradas para un fenómeno que inevitablemente cruza culturas, símbolos, deseos, interpretaciones y no solo cuerpos. En un primer momento se comentan los distintos usos de estas fotografías, en su mayoría asociados a la antropología en tanto ciencia de la otredad. Posteriormente, se exponen algunos conceptos vinculados a lo erótico y que el contexto histórico de producción de estas fotografías es de una gran represión sobre el erotismo y la sexualidad, lo que lleva a camuflar toda sensualidad bajo figuras de cuerpos indígenas. En la tercera sección se presentan algunos casos de fotografías sobre indígenas de lo que actualmente es Chile, específicamente, una fotografía de una mujer mapuche tomada por Obder Heffer y cinco fotografías a una joven yámana capturadas por una expedición francesa en el extremo sur.

Las fotografías de cuerpos indígenas y algunos usos

Hacia finales del siglo xix y principios del xx, específicamente entre 1880 y 1920, es posible constatar la circulación de una buena cantidad de fotografías de indígenas en las principales ciudades europeas, que a su vez fueron tomadas en los más remotos lugares del planeta. El principal uso de esta producción visual se asocia a la antropología, disciplina naciente que se lanza al registro fotográfico del *otro*, en momentos en que se encontraba dominada fuertemente por los conceptos de raza y evolución. Para esa primera antropología, la raza no solo comprendía las diferencias físicas, sino además el carácter moral, la capacidad intelectual, incluso la posibilidad de comportarse "civilizadamente" (Erwin, 1996). Según esta creencia, las razas podían ordenarse en una jerarquía de superioridad, en la cual los documentos fotográficos ayudarían a encajar cada grupo racial dentro de un gran esquema evolutivo que evidenciaba, según estos antropólogos, la supremacía racial europea.

Así las cosas, la fotografía adquirió rápidamente una amplia legitimidad y utilidad profesional dentro de la antropología. Los "sujetos etnográficos"

fueron fotografiados en tres grandes categorías: fotografía antropométrica, fotografías de indígenas tomadas en terreno y producciones comerciales de retratos sobre nativos vendidas como postales (Griffiths, 1997).

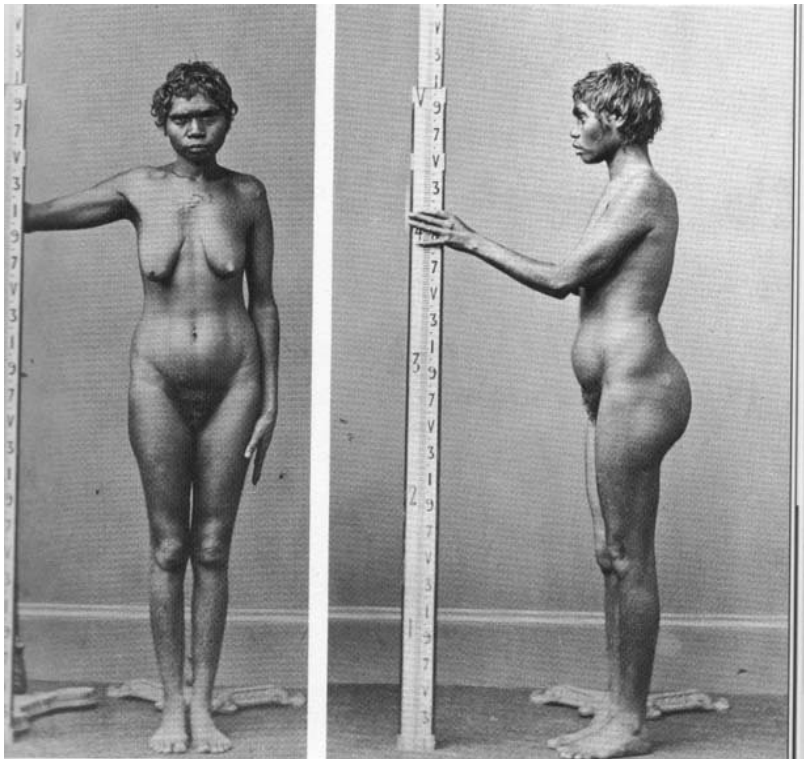


Imagen 1: Anónimo. Dos de las cuatro vistas de una mujer aborigen del sur de Australia, "Ellen", de 22 años de edad. Fotografiada de acuerdo con las instrucciones fotométricas de T. H. Huxley, 1870.

La fotografía antropométrica se sustentaba en la premisa de que la reproducción mecánica de la imagen del cuerpo humano, realizada con métodos fotométricos estandarizados, permitiría obtener datos morfométricos confiables y posibles de comparar. Los sistemas más utilizados fueron ideados por los ingleses T. H. Huxley y John Lamprey. El modelo de Huxley consistía en fotografiar al sujeto desnudo de pie y sentado, tanto de frente

como de perfil[1], junto a una vara de medir con buena visibilidad. El método de Lamprey era similar, solo que se situaba a los modelos frente a una malla de cordel formada por cuadrados de dos pulgadas.

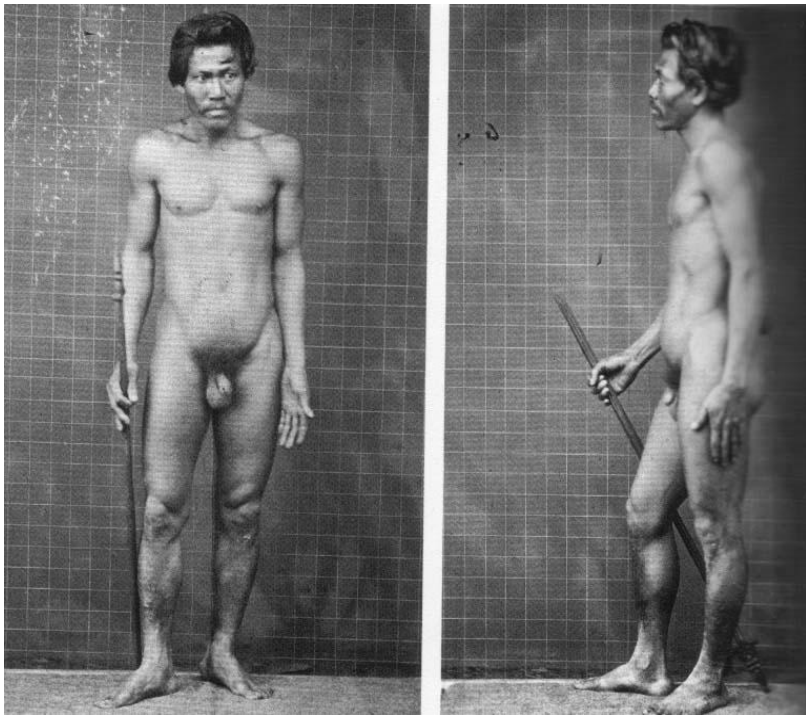


Imagen 2: John Lamprey. Hombre malayo. Estudio antropométrico, 1868-1969.

Un segundo tipo de fotografías sobre cuerpos indígenas sirvió para registrar el trabajo de campo del antropólogo, especie de testimonio visual del "estar allí" junto a los indígenas y su entorno. Este tipo de fotografías coincidió con un cambio epistemológico dentro de la disciplina antropológica,

[1] Nótese la similitud de esta práctica con la que actualmente cumple la policía para identificar a quienes "violan la ley".

que comienza a valorar la permanencia del investigador en el hábitat del otro y su principal herramienta de registro pasa a ser la fotografía, puesto que, desde su supuesta objetividad, previene de prejuicios subjetivos al representar a los indígenas con un gran nivel de exactitud y detalle, muy acorde con los requerimientos del método científico (Griffiths, 1997).

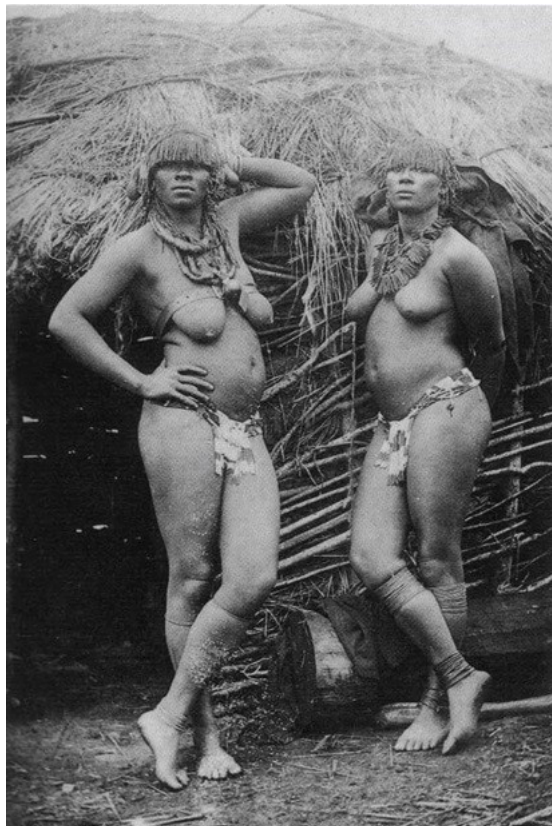


Imagen 3: Anónimo. Un feliz Año Nuevo (mujeres zulúes), 1879.

Sin embargo, en un periodo marcadamente colonialista, estas fotografías en terreno las tomaron no solo antropólogos, sino también el viajero, el misionero, el agente de comercio, o bien, el funcionario colonial.

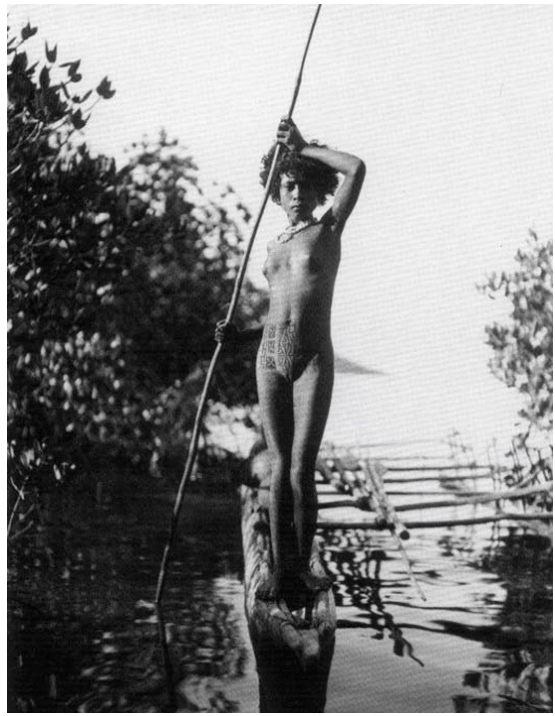


Imagen 4: Capitán F. R. Burton. Muchacha motu remando en canoa, 1890.

En suma, se trata de los distintos personajes que el colonialismo europeo imponía sobre los continentes subalternos y su gente. Un caso paradigmático de este último punto es la fotografía del capitán F. R. Burton sobre una muchacha motu en Papúa (Nueva Guinea). Burton era un administrador colonial británico entre los indígenas de la zona, quien además demostraba un innegable interés antropológico por sus tatuajes, pero en su obra evidencia una intensa atracción por las mujeres jóvenes. Para las antropólogas Maureen MacKenzie y Martha Macintyre, la fotografía de Burton no es un documento realista, sino un cuadro escénico, en tanto sus retratos se insertan en las tradiciones artísticas de finales del siglo XIX, en donde la muchacha emulaba las poses de las esculturas helénicas (Erwin, 1995, p. 64). Además, estas investigadoras señalan que los tatuajes como el de la fotografía no solían

exhibirse a ojos de un extraño, lo que las hace suponer que Burton desplegaba su poder de manera coactiva.

Otro uso para estas fotografías fueron las postales, formato que permitió la circulación masiva de las imágenes sobre indígenas en Europa. Este formato, además, potenció una cierta estilización dentro de las fotografías sobre indígenas, ya que comenzó a cobrar interés la iluminación, la pose y los accesorios que acompañaban al sujeto que se retrataba. Tal vez por estos motivos no solo se va a terreno tras estos cuerpos indígenas, sino que con cierta posterioridad es el nativo quien comienza a ser llevado al estudio del fotógrafo.

Imagen 5: Anónimo. Tarjeta postal. Indios Fueguinos, circa 1903.

En el periodo que se está estudiando, distintos públicos comenzaron a coleccionar ávidamente estas fotografías, en una especie de consumo compulsivo de exotismo que comenzó a apoderarse de estos ciudadanos y ciudadanas, quienes se maravillaban por la alteridad radical de los otros, o bien, saltaban de espanto frente al salvajismo de piel morena que estas fotografías traían hasta sus ojos. Pero este mismo público, en un momento de gran

represión sobre la sexualidad, le da un uso oblicuo a esas imágenes, quizás en un ámbito más privado, ya que sobre todo cobra importancia el sentido erótico. Entonces se entra en un ámbito distinto, de deseo, de choque con las imposiciones morales, e incluso legales.

El contexto de circulación de las fotografías: represión del erotismo[2]

Los europeos del periodo entre siglos veían la desnudez de los indígenas como algo fascinante, pero al mismo tiempo perturbador. De hecho, estas fotografías estaban al centro de la polémica, por cuanto los usos y lecturas de estas imágenes eran diversas. Lo cierto es que las autoridades sospecharon rápidamente de este mercado de fotografías, que en su mayoría eran retratos de mujeres jóvenes. De la sospecha se pasó a la represión directa; en ciudades como Londres y París se confiscaron enormes cantidades de material sexualmente sugestivo, además de la encarcelación o enormes multas contra los fotógrafos que reprodujeran esas imágenes y los comerciantes que las hacían circular (Erwin, 1996, p. 14).

¿Por qué sucede esto? ¿Qué lleva al poder a reprimir uno de los aspectos centrales de la cultura y que se había manifestado desde los primeros tiempos? Para Foucault, este encierro feroz del erotismo se debe a su incompatibilidad con una dedicación exclusiva al trabajo, en una época de explotación sistemática de la fuerza de laboral (Foucault, 1996). Sin embargo, a pesar de la reclusión se hacen esfuerzos para integrarlo como uno de los aspectos estables de la cultura. Se permite en la alcoba de los padres, ya que sin sexo no es posible reproducir la sociedad, es decir, se generan regulaciones (morales, legales, económicas) para evitar sus desbordes, pero asegurando la reproducción social.

[2] Según George Bataille, sexualidad es diferente de erotismo; la primera es común a los animales sexuados y a los hombres, pero aparentemente solo los humanos han hecho de su actividad sexual una actividad erótica. Es decir, mientras en la sexualidad el fin último está asociado a la reproducción, nos percatamos de que el erotismo se desliga de esta condición para asumir otros fines, entre los que predominan el placer y el deseo.

Imagen 6: Gustavo Milet. Indios araucanos de Traiguén. Sudamérica, Chile, circa 1890.

Es en esta ambigüedad donde surgen las primeras fotografías de desnudos, en sus primeros tiempos continuadores de una larga tradición proveniente de la pintura, pero con la que después se rompe para dar paso a una acentuada producción, con nuevas escenografías y poses, que pronto se convierten en objeto de deseo, sobre todo por el nivel de realismo que adquiere la imagen del cuerpo gracias a la fotografía.

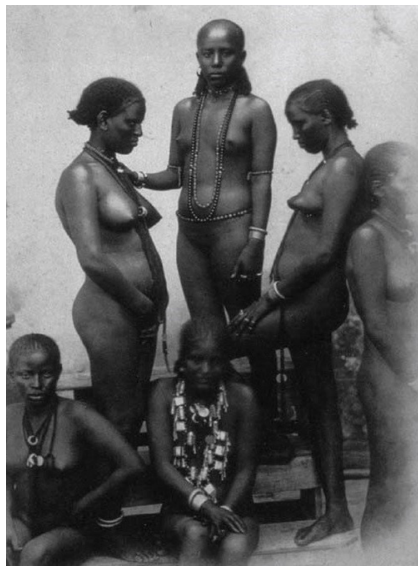


Imagen 7: Luigi Naretti. Mujeres de Eritrea, 1885.

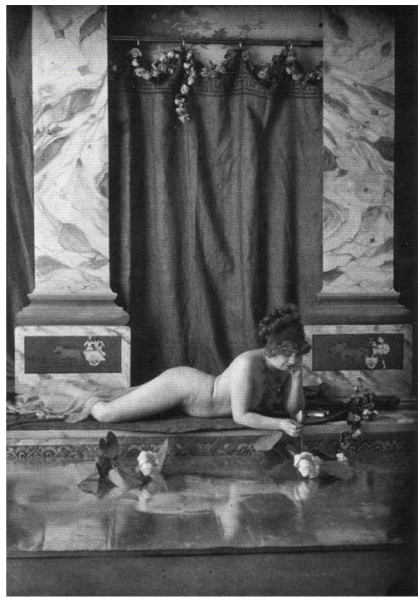
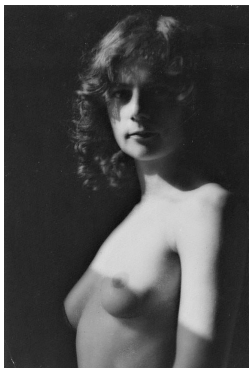


Imagen 8: Louis Amédée Mantes y Edmond Goldschmidt. *El estanque de los nenúfares*, 1895.



Imágenes 9, 10 y 11[3]: Ejemplos de fotografías conocidas como postales francesas, uno de los soportes de mayor difusión de desnudos de mujeres en el periodo finisecular. Imagen 9: Cecil Westmoreland (circa 1916). Imagen 10: Félix-Jacques Moulin (circa 1850). Imagen 11: Josep Maria Cañellas (circa 1890).

Cuando este mercado de fotografías se expandió más allá de lo "tolerable", se reprimió, lo que obligó a fotógrafos y editores (con intereses en la imaginería sexual) a desarrollar nuevas estrategias para continuar su actividad. Tal vez producto de eso tenemos como consecuencia la gran circulación de imágenes de indígenas, que estaban al límite de la legalidad y con una circulación a regañadientes, ya que se rotulaban bajo la categoría de interés antropológico, pero en realidad su lectura estaba más asociada al erotismo, al deseo sexual que esas imágenes estimulaban.

Algunas fotografías del confín austral

El tema indígena tempranamente cobró interés para los fotógrafos de entre siglos y fue una fuente inagotable de trabajos. Las más antiguas fotografías de indígenas en Latinoamérica, de las que se tiene conocimiento, fueron tomadas por el italiano Benito Panunzi (profesionalmente

[3] Nota de los editores: las fotografías 9-10-11 publicadas originalmente en este artículo no se encontraron en buena calidad, por lo que fueron reemplazadas por las fotografías presentadas en esta versión.

activo entre 1865 y 1870), quien retrató a un cacique tehuelche de la Patagonia argentina. Posteriormente están las fotografías de Marc Ferrez, pionero de la disciplina en Brasil, el primero que retrató indígenas del Matto Grosso con su vestimenta tradicional y en estudio (ricamente decorado para la ocasión) (Billeter, 1993, pp. 18-21). Otros países que tienen una importante presencia de fotografías del mundo indígena son México, Perú y Guatemala. En todos estos casos, se presentaba al mundo indígena como un universo edénico, y su popularidad derivaba de su aspecto exótico, que no siempre demandaba trabajo en la pose, y un mayor tratamiento de la imagen, ya que en muchas ocasiones al comprador solo le bastaba con la fotografía del indígena.

A pesar de su enorme valor patrimonial, estas primeras imágenes no fueron atesoradas como correspondía. Solo en el último tiempo, ciertos países latinoamericanos han hecho esfuerzos por encontrarse con su fotografía. Como consecuencia de ello, algunos de los más importantes fotógrafos de esos primeros años se han dado a conocer mundialmente a través de exposiciones y publicaciones (Billeter, 1993, p. 13). En gran medida, esto se debió a la apertura de archivos, a la creación de colecciones en los museos y a que los investigadores se han podido acercar a un material que hasta el momento les era esquivo.

En nuestro país el panorama es desolador, las investigaciones sobre fotografía de indígenas es un tema inexplorado. No obstante, gracias al tesón de algunos archivos de museos y universidades, hoy tenemos imágenes de otro tiempo para maravillarnos. En este estudio se trabajará a partir de algunos pocos casos de fotografías de indígenas que poseen una clara lectura erótica, no son muchos, pues casi no existen colecciones dedicadas al tema, y las pocas imágenes que sobreviven no se encuentran en catálogos eficaces o son de difícil acceso.

El primero de estos casos corresponde a una fotografía de Obder Heffer, quien retrató a una mujer mapuche con el busto descubierto. El descubrimiento de esta fotografía se debe en gran medida a Miguel Ángel Azócar (encargado del archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional) y a Margarita Alvarado (investigadora de la Universidad Católica), quienes, junto a su equipo, han profundizado notablemente en el tema.

Los casos restantes son fotografías a una joven yámana[4] realizadas por un fotógrafo anónimo en el marco de una expedición científica francesa al extremo sur entre 1882-1883. En estas imágenes es posible observar que una joven/niña se repite con cierta insistencia, en unas particulares poses que hacen dudar y que permiten suponer que en la toma de la fotografía hay una carga erótica.

Obder Heffer: ¿registro o deseo?

Originario de Canadá, Heffer se inicia como fotógrafo en su país natal y después se traslada a Estados Unidos para trabajar en un local fotográfico. En 1886 llega a Santiago[5], contratado por la prestigiosa Foto Garreuaud, con sucursales en la capital y Valparaíso (Rodríguez, 1985, p. 250). Con los años, el prestigio de este fotógrafo se acrecienta, por lo que en 1910 abre su propio estudio en la calle Estado, donde diversifica su actividad fotográfica con la importación de cámaras, papeles y películas, además de servicios y asesorías para los profesionales de la fotografía.

Sin embargo, su contribución más importante al patrimonio fotográfico-cultural del país son los numerosos retratos del mundo mapuche, realizados en distintos viajes al sur de Chile, al parecer, en 1890-1895. Las fotografías que Heffer plasmó en estudio evidencian el uso del telón de fondo (accesorio muy utilizado por los fotógrafos de la época), frente al cual posan distintas personas, casi siempre de cuerpo entero, sin mayores adornos o joyas. También realiza tomas en exteriores, que, junto con destacar a los retratados, buscan registrar tradiciones y maneras propias de lo mapuche (Alvarado, 2000, p. 40).

[4] Grupo canoero de las cercanías del canal Beagle, al sur de Tierra del Fuego. También conocidos como yaganes.

[5] Es posible que la llegada de Heffer estuviera influida por su parentesco con Eduardo C. Spencer, hijo de canadienses y fotógrafo establecido con gran éxito en Chile desde 1870.

Imagen 12: Obder Heffer. Grupo de mapuche, circa 1895.

En el marco de las investigaciones realizadas por Margarita Alvarado, se han logrado recopilar cerca de 120 fotografías, reconocidas y atribuidas a este canadiense cazador de imágenes. Muchas de ellas son secuencias de una misma sesión fotográfica, es decir, los personajes se repiten y solo cambian de posiciones dentro de la escena representada (Alvarado, 2000, p. 41). Dentro de esas 120 imágenes, hay una con enorme significación para esta investigación, pues aparece una mujer mapuche con su busto descubierto. Ella (de quien no hay otra información) está en el centro de la imagen, mirando al lente que la captura, sin mayores adornos y con una pose bastante poco trabajada. Por otro lado, es importante destacar que las mujeres de este pueblo no solían andar con sus pechos desnudos como otras indígenas de lo que hoy es Latinoamérica. A pesar de ello, la imagen está ahí. ¿Qué llevó a Obder Heffer a retratar a esta mujer de esa manera, creando un cuadro escénico de una realidad inexistente? ¿Habrá circulado esa imagen? ¿En qué espacios? En fin, la fotografía desencadena un raudal de interrogantes, un mar de buenas dudas, como diría Bergamín. Toda respuesta es aventurada, pero el caso es que la fotografía está ahí y sabemos que hay una intención

de mostrar sus pechos, aunque no se puede llegar más allá, pues los actores de esta fotografía ya no están para traer las certezas, y desde la imagen solo queda la duda.

Imagen 13: Obder Heffer. Mujer mapuche, circa 1895.

La recurrencia de Kamanakar

Como consecuencia directa de diversas conferencias internacionales, llamadas polares, se acordó realizar un ambicioso programa de estudios y observaciones sobre distintos fenómenos magnéticos y meteorológicos relacionados con la física del globo. Estas observaciones debían hacerse de manera simultánea en ciertos puntos de las regiones polares, durante un mismo año y según reglas idénticas (Hyades, 1996).

Los puntos elegidos para realizar estos estudios fueron 14, de los cuales 12 se establecieron alrededor del Polo Norte, específicamente, en el océano Ártico, y solamente dos en las regiones más próximas al Polo Sur: una en Nueva Georgia del Sur, confiada a Alemania, y la otra en el cabo de Hornos, reservada a Francia (Hyades, 1996). Cada una de estas misiones, además del estudio especial de la meteorología y del magnetismo terrestre, tenía que desarrollar un vasto programa de observaciones astronómicas y estudios de historia natural, incluyendo zoología, botánica y geología principalmente.

El trasporte del personal y material de la expedición se realizó en el buque La Romanche, comandado por el capitán Martial, que tenía el mando superior. Junto a él iba una tripulación de 118 personas, entre las que destacan las figuras del médico Paul Hyades (relator de la expedición), Edmund Payen (experto en magnetismo terrestre y fotógrafo) y Jean Luis Doze (suboficial y fotógrafo).

La misión francesa estuvo un año en el cabo de Hornos (septiembre 1882-septiembre 1883); de todas las investigaciones que desarrollaron, son importantes de mencionar las dedicadas a los indígenas de la zona, acompañadas de valiosas fotografías. Para hacer estos registros visuales, la expedición contaba con dos equipos: uno para las "excursiones" (que un hombre podía llevar con facilidad sobre la espalda) y otro más voluminoso, que permanecía en la misión y se destinaba a las fotografías tomadas desde ese lugar (Hyades, 1996, p. 17).

El registro fotográfico de la expedición fue gigantesco: se tomaron 323 imágenes de los más variados temas. En palabras del doctor Hyades, "tanto a las cosas inanimadas como a los seres vivientes que nos rodeaban, a los paisajes como a los indígenas; pero se dedicaba más atención a estos últimos, para poder hacer más tarde un estudio serio del tipo fueguino" (1996, p. 17). Del total de fotografías de la expedición, 287 se conservan en el Museo del Hombre en París y varias de ellas han sido publicadas en una bella edición y de gran calidad (André, 1995).

En este libro, aparece recurrentemente la figura de una joven fueguina: Kamanakar kipa[6]. En el inventario de la colección del Museo del Hombre, aparece mencionada siete veces (André, 1996, pp. 157-186), no obstante, en la publicación aparece en cinco fotografías. La autoría de los retratos no es clara: algunos se los atribuyen a Payen, otros a Doze, pero son solo suposiciones.

Imagen 14: Anónimo. Kamanakar kipa, busto. 1882-1883. Imagen 15: Anónimo. Chaualouche kipa y Kamanakar kipa.1882-1883. Imagen 16: Anónimo. Kamanakar kipa. 1882-1883.

Al observar las fotografías es posible desplegar ciertas lecturas de carácter erótico, es decir, vemos que detrás de esas imágenes hay una cierta intención que el fotógrafo traspasa a la modelo, en este caso, Kamanakar. Por ejemplo, la Imagen 14 evoca a algunas de las fotografías que circularon en Europa y que se han expuesto en este trabajo con anterioridad (por ejemplo, en la Imagen 9). La postura es evidente, la dirección de la luz está orientada a resaltar cada detalle de su contorno, particularmente sus senos.

La Imagen 15 es aún más paradigmática, pues Kamanakar aparece junto a otra joven yámana en una pose bastante especial. Esta imagen es idéntica a una postal, muy famosa en esos años, donde dos mujeres

[6] En la lengua de los yámana, kipa significa mujer.

desnudas están abrazadas; solo cambian las modelos, porque la posición de los cuerpos es la misma. En este sentido, cabe mencionar que en Francia la circulación y producción de estas postales eróticas fue muy importante, de hecho, recibían en toda Europa el nombre de postales francesas.

En la Imagen 16 sucede un hecho curioso, pues la mano de Kamanakar cubre su pubis, un poco limitando la lectura erótica, ¿tal vez en este gesto se marca la frontera entre lo erótico y lo pornográfico? O bien, ¿ese resguardo demuestra que la intención del fotógrafo es claramente antropológica? Las buenas dudas de nuevo aparecen, un manto de sospecha cubre aspectos de esta imagen, pero, por otro lado, se revela una intención. Es muy probable que la pose sea una consecuencia directa del productor de la imagen más que un gesto espontáneo de los yámana, que siempre andaban desnudos, aunque las mujeres utilizaban un triángulo de cuero como el que aparece en la Imagen 15.

Imagen 17: Anónimo. Grupo de jóvenes fueguinas, isla Hoste. Reconocemos al centro a Kamanakar kipa. 1882-1883.

Imagen 18: Anónimo. Kamanakar kipa, joven fueguina. 1882-1883.

En la Imagen 17 Kamanakar aparece en el centro de un grupo de jóvenes yámana, más bien, niñas. Es interesante su mirada y el lugar estratégico que ocupa en la imagen. En el relato del doctor Hyades sobre la expedición científica, señala la dificultad de comunicarse fluidamente con estos indígenas mediante palabras, a pesar de su larga estadía en el confín austral, por lo tanto, la comunicación fue mayoritariamente gestual, por imitación (Hyades, 1996, p. 39). De esto se desprende que las instrucciones no podían ser demasiado complejas y que la construcción de la imagen fotográfica debió ser por señas principalmente. A pesar de esto, la mirada de esta joven es extraña.

En la última imagen, Kamanakar está a bordo de La Romanche, desde donde su mirada se clava en el ojo blindado que la captura para siempre. Parece dudar, quizás sabía que la cámara apresaba su imagen, quizás no. En fin, su figura está ahí, transformando el tiempo desde ese instante sobre un barco hasta nuestros ojos.

Posliminar (a modo de conclusiones)

Las fotografías del confín austral que se han estudiado son parte de una estrategia global de representación del indígena, en la cual, a través de métodos mecánicos supuestamente objetivos, se nos trae su imagen como si fuese un fragmento de una particular realidad. Sin embargo, más que un fragmento, es posible entender estas fotografías como construcciones interculturales a las que el fotógrafo transfiere sus categorías (estético-culturales) sobre el cuerpo indígena. Este hecho revela que detrás de esas imágenes se oculta una relación de poder donde el otro es solo un reflejo de lo que el fotógrafo quiere ver (y representar).

Una vez visualizada la distinción entre reflejo y construcción, cobra importancia el hecho de que la fotografía se ha legitimado, sobre todo, su efecto de realidad. No obstante, es posible ver contenidos que en este tipo de imágenes son ajenos a la retratada indígena, la que más bien es objeto de un montaje. En este trabajo en particular se ha tratado de cruzar estas fotografías con el erotismo, tema central de toda cultura. Pero lo paradójico de estas imágenes es que poseen una lectura erótica para un determinado público, de una cultura radicalmente distinta de la mujer retratada.

Al parecer, estas fotografías circulaban sobre todo en Europa, para unos espectadores sumamente reprimidos del placer de desear, salvo en ciertos espacios que la legalidad toleraba. Tal vez por esta razón es que las fotografías de cuerpos indígenas se producían intensamente, transitando en un terreno ambiguo, donde la gran excusa era la antropología y los usos científicos que esta disciplina les daba a esas imágenes. Quizás los sentidos que llevaban a capturar estas fotografías sean otros, pero no hay certezas, solo las buenas dudas de Bergamín.

Bibliografía

Alvarado, Margarita (2000). La huella luminosa de los fotógrafos de La Frontera. *Historia de la fotografía en Chile: rescate de huellas en la luz*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

André, Paul (ed.) (1995). *Cap Horn. Recontre avec les Indiens Yahgan. Colection de la Photothèque du Musée de l'Homme.* París: Ed. De La Martinière.

Arcard, Bernard (1993). *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía.* Buenos Aires: Nueva Visión.

Bataille, Georges (1980 [1957]). *El erotismo.* Barcelona: Tusquets.

——— (2000 [1981]). *Las lágrimas de Eros.* Barcelona: Tusquets.

Billeter, Erika (1993). *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993.* Barcelona: Lunwerd.

Edwards, Elizabeth (1992). A*nthropology and Photography 1860-1920*. New Haven: Yale University Press.

Erwin, William (1996). *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*. Madrid: Siruela.

Foucault, Michel (1996 [1977]). *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber.* México, D. F.: Siglo XXI.

Griffiths, Alison (1997). Conocimiento y visualidad en la antropología de cambio de siglo: el cine etnográfico temprano de Alfred Cort Haddon y Walter Baldwin Spencer. *Revista de Antropología Visual, 12*(2)[7].

Hyades, Paul (1996). Un año en el Cabo de Hornos (1886). *Impactos, 86.*

Paz, Octavio (1993). *La llama doble: amor y erotismo*. México, D. F.: Seix Barral.

Rodríguez, Hernán (1985). Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos. 1840-1940. *Boletín de la Academia Chilena de Historia, 96.*

Sontag, Susan (1973). *Sobre la fotografía.* Barcelona: Hispano Americana.

——— (1996). *Contra la interpretación.* Madrid: Santillana.

[7] Esta bibliografía ha sido trabajada a partir de una traducción que no cuenta con los números de página originales, por esto no aparecen citados.

LAS DISFRAZADAS DE GUSTAVO MILET: DEL "TIPO ÉTNICO" AL "RETRATO DE FANTASÍA"[1]

Nicole Iroumé

La inscripción social y cultural de Milet y el desarrollo de la fotografía en Chile

El fotógrafo Gustavo Milet nació en Valparaíso en 1860 y a mediados de la década de 1880 se trasladó a la zona sur del país, probablemente atraído por las posibilidades que los recientemente anexados territorios fronterizos podrían ofrecer una vez acabada la ocupación de La Araucanía (1861-1883). Es en la pequeña ciudad de Traiguén (actual región de La Araucanía) donde se establece como fotógrafo profesional y realiza la mayor cantidad de su producción fotográfica, compuesta principalmente por retratos comerciales de familiares y colonos, algunas vistas y paisajes de los alrededores, y una importante serie de retratos del mundo indígena, que es probablemente la más conocida y la de mayor circulación.

Su obra es principalmente retratística y realizada en su gran mayoría al interior de su estudio, ambientado según los parámetros decimonónicos, con objetos y muebles decorativos y fondos pintados que servían como escenografía para los retratos comerciales. El contexto de producción de Milet, la recién fundada ciudad de Traiguén, se encontraba en La Frontera, territorio, hasta antes de las campañas de ocupación, de autonomía indígena, por lo que para las décadas de 1880 y 1890 tenía aún "todas las características de [una] ciudad

[1] Este artículo se realiza en el marco de mi tesis de Magíster en Estudios de la Imagen en la Universidad Alberto Hurtado.

de dos mundos" (Alvarado, 2000, p. 18) y era un importante espacio de encuentro e intercambio entre culturas (colonos, chilenos y mapuche)[2].

En este contexto, encontramos un pequeño conjunto de fotografías que concentran el interés de este artículo, para cuya aproximación se propondrán algunas claves visuales de lectura que permitan ir perfilando un primer análisis cuya intención es posicionarlas como objeto de estudio.

Para las últimas décadas del siglo XIX la fotografía ya estaba completamente establecida en las principales ciudades del país, donde el retrato comercial o "de sociedad" era la práctica más popular. Hacia la década de 1860 los habitantes de las principales ciudades de Chile (Santiago, Valparaíso y Concepción) eran ya asiduos clientes de establecimientos de retratos que seguían el modelo de las grandes casas fotográficas francesas, costumbre que un par de décadas más tarde se extendió prácticamente a todo el país.

Una de las principales transformaciones de la rápida divulgación de la fotografía fue la propagación del hábito social de retratarse (efecto suscitado antes en Europa), privilegio hasta entonces reservado a las familias acomodadas (las únicas que podían permitirse un retrato al óleo). El retrato fotográfico podía satisfacer ahora a la pujante burguesía chilena en su aspiración de retratarse, lo que incentivó a un grupo importante de fotógrafos, entre ellos a Milet, a estar al tanto de las últimas novedades tecnológicas europeas que permitieran desarrollar procesos más expeditos y masivos, capaces de satisfacer las nuevas demandas burguesas.

La masiva producción decimonónica de retratos se bifurca en dos líneas principales: la incorporación del retrato en el sistema institucional, como herramienta para la investigación y el registro en disciplinas científicas (medicina, antropología, criminología, etc.), y como elemento de participación

[2] Traiguén se transformó en villa en 1879 y en ciudad recién en 1887. Debido a su alta población extranjera gracias a los impulsos colonizadores de los gobiernos de la época, se organizó desde muy temprano en torno a una importante industria triguera y se volvió conocida en la zona sur por sus prestigiosas casas comerciales. Debido al constante ajetreo de la ciudad, la presencia mapuche era más regular que en otros centros urbanos de la zona, como Valdivia, por ejemplo, pues Traiguén ofrecía numerosos puestos de trabajo para los indígenas asentados en las cercanías.

social (el retrato comercial o "de sociedad"). Estas líneas a su vez responden a dos grandes corrientes de pensamiento, en tanto una pretendía obtener un retrato "realista" y objetivo, mientras que la otra se basaba en la "construcción" de una imagen específica (construcción bajo la cual, según cuestiones de época, la fotografía no perdía realismo). Sin embargo, ambas convergían en algunas premisas fundamentales ligadas al género tradicional del retrato, como la búsqueda de la representación nítida de los rasgos físicos y la adopción de posturas convencionales, entre otras características[3]. Si bien para este artículo se trabaja principalmente con el marco referencial asociado al retrato comercial, por el origen étnico de gran parte de los retratados de Milet es imposible dejar de tener en cuenta los parámetros bajo los cuales se regía el retrato científico. Una de las principales causas que explican la popularidad del retrato fotográfico comercial guarda relación con una cuestión técnica, asociada a la aparición de un nuevo soporte de fotografía sobre papel, que tendrá amplia difusión alrededor de todo el mundo y que será utilizado por Gustavo Milet. Se trata del retrato en *carte de visite*, patentado en Francia en 1854 por el fotógrafo André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1890).

La *carte de visite* es una fotografía en formato de 10,7 por 6,3 centímetros, impresa sobre papel, que más tarde es pegada sobre un cartón rígido. Además del innovador formato, esta técnica permitía reproducir varias poses del retratado en una sola toma y sacar una gran cantidad de copias en un tiempo considerablemente corto y a un bajísimo costo (a diferencia de lo que sucedía con el daguerrotipo). El retrato en *carte de visite*[4] llevaba impreso en letras doradas el nombre y la dirección del estudio donde se había realizado al anverso, y el nombre del retratado, su dirección y su firma

[3] El retrato institucional guarda relación con la concepción de la fotografía como registro científico y, por lo tanto, objetivo, de la realidad. Es posible contextualizar esta corriente en el marco de las lógicas coloniales y de expansión territorial decimonónicas, en la medida en que el retrato mecanizado respondía a la necesidad de registrar, estudiar y clasificar a los habitantes de los nuevos territorios. Para el contexto latinoamericano, ver Penhos (2004, 2005) y Cuarterolo (2009), entre otros. Sobre el retrato comercial, ver Freund (1993). Para el caso chileno, ver Rodríguez (2001) y De la Maza (2013).

[4] De la *carte de visite* derivaron más tarde, a partir de la década de 1870, y según esta misma técnica, algunos formatos similares, como el *cabinet*, utilizado por Milet, que llevaba papel fotográfico de hasta 16 x 11,5 centímetros, un poco más resistente que el *carte de visite* y generalmente más decorado.

al reverso; estaba pensado para que el retratado pudiera presentar credenciales ante sus conocidos usando un medio de bajo costo, por lo que rápidamente estos retratos se volvieron coleccionables. En un par de años este formato recorrió prácticamente todo el mundo y permitió la proliferación de sofisticados estudios y casas fotográficas tanto en Europa como en prácticamente toda América y, sobre todo, impulsó el mercado del coleccionismo y de álbumes especializados para fotografías, cuyo rol se vuelve cada vez más importante en el ámbito de la sociabilidad burguesa, llegando también, más tarde, a los sectores medios y a las burguesías rurales. Favoreció, además, el desarrollo de una estética particular que consideraba desde estereotipadas poses a ornamentados telones pintados con motivos de inspiración clásica:

> Los accesorios característicos de un taller fotográfico [eran] la columna, la cortina y el velador. En medio de tal disposición se coloca apoyado, sentado o erguido, el protagonista de la fotografía, de pie, de medio cuerpo o en busto. El fondo queda ampliado, de acuerdo con el rango social del modelo, mediante accesorios simbólicos y pintorescos (Freund, 1993, p. 62).

Esta misma fórmula era replicada en Chile para muchos retratos de estudio en los que se utilizaban elementos como la columna y la cortina, que podía ser reemplazada por un telón pintado (o forillo) que representaba variados fondos escenográficos. En términos composicionales, era fundamental la correspondencia de los elementos escenográficos con el retratado: documentos para el hombre de Estado, mapas para el viajero, armas para el militar, etc., tal como lo era el decoro en la pintura histórica de la época, de cuyos métodos se sirve el retrato fotográfico para componer el ambiente del retratado, por lo que la pose y la actitud debían estar en armonía con la edad de el o la protagonista, con su posición social y con su profesión u oficio.

A partir del desarrollo técnico y las fuertes demandas por este tipo de retratos comienza a modificarse la práctica fotográfica en el país (Rodriguez, 2001), pues a partir de este momento se establecen fotógrafos a lo largo de todo el territorio nacional y se acaba la actividad itinerante.

Sobre la base de estos cambios fue posible "entender la profesión comercialmente" (Giordano y Méndez, 2001, p. 122), gracias a lo cual fotógrafos como Milet pudieron establecerse en ciudades y localidades alejadas de la capital, donde la demanda era casi tan fuerte como en las ciudades más importantes. El tránsito de Milet desde el puerto de Valparaíso hacia el sur del país podría interpretarse como un desplazamiento posibilitado gracias al desarrollo tecnológico y a la disminución de los costos, puesto que la económica *carte de visite* permitió a la pequeña burguesía de localidades menores acceder al retrato fotográfico. Como plantean Mariana Giordano y Patricia Méndez:

> Fotógrafos viajeros recorrían (…) las regiones más diversas del mundo en busca de escenarios diversos o exóticos [y] a su paso por las urbes promocionaban su técnica y si el mercado les era satisfactorio terminaban instalando este "palco de ilusiones" [el estudio fotográfico] que serviría para inmortalizar en él a la sociedad que les cedía su espacio (Giordano y Méndez, 2001, p. 123).

El surgimiento y la proliferación de álbumes familiares especializados para fotografías es también una característica fundamental del periodo.

Paulatinamente estos libros íntimos y domésticos comienzan a incorporar fotografías de personajes de la política, el espectáculo, la realeza, y de trajes y personajes de las más lejanas latitudes, lo que movilizó un mercado internacional de circulación de este tipo de imágenes de todas partes del mundo. El pequeño formato de las *cartes de visite* facilitó además el envío de las fotografías a través del servicio de correos particular.

Otro factor relevante para considerar las razones del asentamiento de Milet en Traiguén es que "a partir de 1880, y paulatinamente, se incorporaron al mercado los inmigrantes europeos [que devinieron] en una clientela de gran importancia para los fotógrafos" (Giordano y Méndez, 2001, p. 127), por lo que es probable que la importante población europea de la zona haya significado también un incentivo comercial. En todo el continente eventos de diversa trascendencia y naturaleza determinaron la proliferación de establecimientos de fotógrafos y la creación de casas y estudios

fotográficos, como la guerra del Paraguay hacia mediados de la década de 1860 o la Conquista del Desierto, entre 1878 y 1885 en Argentina.

Estos eventos generaban grandes oportunidades comerciales para la industria fotográfica. Especialmente durante la Conquista del Desierto se realizó un amplio registro fotográfico de líderes y tribus indígenas[5].

Según estas experiencias es posible pensar las campañas de la ocupación de La Araucanía como instancias que configuraron similares oportunidades para la fotografía nacional. Si bien en el caso argentino la producción fotográfica es principalmente una actividad "oficial" que buscaba registrar a la población indígena que se pretendía dominar, esta característica no se da en el caso chileno: el auge fotográfico de sujetos mapuche en el territorio local no se puede desvincular de la aparición de un nuevo espacio de intercambio con el mundo indígena que permite nuevas oportunidades de registro, sobre todo teniendo en cuenta las demandas comerciales nacionales e internacionales por lo exótico y la gran circulación de imágenes en general. El tramo temporal de las últimas campañas de ocupación coincide además con la inclusión de nuevos grupos sociales al estudio fotográfico a lo largo de todo el continente:

> Con el paso de los años, otros grupos sociales fueron incorporándose a la clientela, en algunos casos por la propia decisión de inmortalizarse, en otros por imposición de las clases superiores, o bien por haber alcanzado el rango de "modelos" para los fotógrafos, como ocurrió con las producciones de retratos con indios y con negros (Giordano y Méndez, 2001, p. 124).

Este aspecto puede vincularse con la aparición de las series temáticas (Alvarado, 2004), que consistían en repertorios de retratos asociados a determinados temas, generalmente de carácter costumbrista. Soportes como la *carte de visite* y la tarjeta postal (otro popular formato de la época)

[5] La producción fotográfica asociada a la Conquista del Desierto ha sido ampliamente trabajada en el contexto argentino. Para mayores referencias ver Penhos (2005), Cortés (s. f.), Giordano (2009) y Masotta (2005), entre otros.

tenían dentro de sus más divulgados motivos los tipos étnicos (principalmente mapuche y fueguinos). Este tipo de representaciones se refiere a una larga tradición visual asociada a las imágenes de "tipos y costumbres", muy anteriores a la aparición de la fotografía y que resurge en la segunda mitad del siglo XIX, en parte gracias al desarrollo tecnológico y en parte por la efervescente atmósfera que se vivía en la capital debido al "triunfo" en las recientemente concluidas Guerra del Pacífico (1879-1883) y "Pacificación" de La Araucanía. Esta atmósfera aviva el deseo romántico por conocer lugares lejanos y exóticos, gran expectativa de las clases acomodadas, ansiosas de aventuras y novedades:

> La fotografía de tipos populares (…) fue uno de los géneros más difundidos durante la segunda mitad del siglo XIX. Inicialmente destinadas a satisfacer la curiosidad del público europeo sobre las características físicas de los habitantes de sus "exóticas" colonias al otro lado del Atlántico (Cuarterolo, 2009, p. 122)[6].

Probablemente inspirados en las primeras fotografías de viajeros o misioneros, o en retratos de carácter científico, los fotógrafos comerciales de estas zonas fronterizas, como Milet, llevaron a sus estudios a sujetos indígenas para retratarlos según los parámetros de la fotografía de estudio. Y, como plantean Giordano y Méndez, muchos de estos retratos eran coleccionados en álbumes familiares como imágenes costumbristas. Si bien en la fotografía con pretensiones científicas, a cargo de antropólogos, médicos o naturalistas, era común que los indígenas fueran sacados de las reducciones para ser fotografiados, no se sabe cuál es el acuerdo en el caso de los fotógrafos comerciales, especialmente en el caso de Milet, cuya fotografía ha sido considerada un intento por presentar una imagen positiva de la sociedad mapuche, a diferencia de otros fotógrafos, enfocados en plasmar aspectos negativos de la cultura (la pobreza, el alcoholismo, la "barbarie").

[6] Este tipo de imágenes, de orden puramente comercial, se cruzó muchas veces con representaciones con aspiraciones científicas: muchos retratos de tipos étnicos funcionaban también como clasificaciones de los diversos pueblos del mundo para disciplinas como la antropología o la historia natural.

La serie "Indios Araucanos de Sud-América Chile"

La mayor parte de la obra de Milet fue realizada en los formatos *cabinet* y *carte de visite* y, al igual que la mayoría de los fotógrafos de la época, su actividad tiene una intención claramente retratista.

Específicamente sobre su serie "Indios Araucanos de Sud-América"[7], datada entre 1890 y 1900, es difícil decir exactamente de cuántos retratos está compuesta, puesto que, por una parte, se encuentra dispersa en diversos museos alrededor del mundo y, por otra, muchas de sus fotografías circularon, y circulan hasta hoy, como tarjetas postales, formato que no incluía el nombre del fotógrafo sino el del editor. A pesar de esto, es posible hablar con certeza de al menos 25 fotografías de su autoría, de las cuales la gran mayoría fue realizada al interior de su estudio y alrededor de cinco en exteriores. Para comprender el universo de estas fotografías, y así poder hacer una primera aproximación al objeto de estudio, es necesario advertir la presencia de cuatro grupos generales, organizados a partir de sus principales características de composición. Según este criterio se deja inicialmente aparte el grupo de imágenes captadas al exterior, en parte por ser numéricamente muy poco significativo respecto del conjunto total y en parte por ser indiferente a este estudio en la medida en que se representan vistas naturales, paisajes o grupos excesivamente grandes, y que, por lo tanto, quedan fuera de los márgenes del retrato fotográfico.

El estudio de Milet[8], como la mayoría de los estudios de la época, tenía parte del tejado vidriado para favorecer la luminosidad general del espacio y permitir efectos diversos de luz y sombra que otorgaran mayor nitidez a rostros y vestimentas.

[7] La serie ha sido comúnmente denominada así puesto que en el anverso lleva ese texto impreso. Por esa razón, además, las fotografías han sido comprendidas en su serialidad.

[8] Esta descripción se ha realizado a partir de una fotografía publicada en Azócar (2005). En una entrevista a Margarita Alvarado, cuestionó que corresponda al taller de Milet, aun cuando Azócar así lo afirma, puesto que según su consideración un taller fotográfico en la década de 1890 y en la pequeña ciudad de Traiguén no podría tener esas características materiales y estructurales, aunque sí se ajusta a las convenciones estructurales de la época.

Los retratados eran fotografiados frente a un telón pintado, utilizado a la vez como fondo y ambientación[9]. Este telón representaba un bosque o parque de abedules europeos con ruinas y fuentes de inspiración clásica adornadas con flores (en distintas fotos se ven diversos frentes del telón). A modo de "ambientación" utilizaba para sus retratos de familiares o de colonos, al igual que la mayoría de los fotógrafos de la época, columnas, mesas y sillas o sillones, en los cuales los retratados se apoyaban o sentaban. En el caso de los retratos de mapuche la ambientación varía un poco: en vez de una columna se utiliza un tronco natural cortado, apoyado en el piso y amarrado hasta el techo o apoyado en el suelo, que servía de apoyo para una pierna flexionada. También eran de uso frecuente ramas de árboles y arbustos que servían como decoración y apoyo, y el piso solía encontrarse cubierto de pasto o de paja seca (también lo estaba en algunos retratos de sociedad, simulando un exterior).

El primer conjunto de fotografías corresponde a retratos grupales, en general mixtos, de entre dos y seis personas, en los que todos los retratados (al menos los adultos) enfrentan directamente a la cámara (Imagen 1). Todos están realizados al interior del estudio y en ellos los retratados aparecen de pie o sentados (generalmente sentados los del frente y en la segunda línea de pie), organizados en composiciones piramidales y marcos verticales, sin objetos ornamentales.

Las poses en estos retratos son en general rígidas y estáticas, y permiten obtener una vista completa de la vestimenta y la indumentaria, lo que favorece, por ejemplo, ver los pies descalzos o las diferencias entre la vestimenta masculina y femenina.

[9] Según Gastón Carreño (2001), el uso del telón tendría también un componente de carácter técnico relativo a la búsqueda de nitidez en las fotografías. Dentro del lente de la cámara se encuentra el diafragma, que es la abertura variable que controla la cantidad de luz que llega a la placa; mientras mayor es esa abertura, la zona de nitidez que hay delante y detrás del retratado es menor. Ello justificaría el uso del telón, pues permitiría al fotógrafo capturar una imagen nítida en su totalidad.

Imagen 1: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". c. 1890. *Cabinet*. (MHN)

Un segundo grupo está conformado por retratos también grupales, pero en los que los personajes no enfrentan, necesariamente, a la cámara, sino que siguen la lógica de una "instantánea". Por lo que los retratados se encuentran realizando alguna "actividad", es decir, han sido instruidos para componer una escena de carácter narrativo. En la Imagen 2, por ejemplo, vemos mujeres adultas (además de algunos niños) asociadas a tareas del hogar y a la maternidad.

Imagen 2: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". c. 1890. *Cabinet*. (MHN)

Dentro de este grupo pueden encontrarse, además, escenas como el "dentista mapuche", una "pelea mapuche", entre otras. Estas imágenes se asocian a las representaciones de tipos y costumbres, muy comunes y de amplia circulación durante el siglo XIX en diversos formatos. En ellas es posible observar elementos ornamentales, como troncos o ramas, que remiten a espacios exteriores, y objetos asociados a las actividades representadas, como fuentes de cerámica o cestería, que ayudan a la composición de la escena narrativa. En cuanto

a la "interacción" de los personajes a partir de la que se compone la escena, se evidencia una serie de convenciones sociales, como el esquema familiar organizado a partir de la figura central masculina o, por ejemplo, una alusión a la organización poligámica de la sociedad mapuche, tema que causaba fuertes polémicas en la opinión pública de la época y tópico exótico asociado a los pueblos "bárbaros" desde hace siglos.

Imágenes 3 y 4: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". c. 1890. *Cabinet*. (MHN)

El tercer grupo está conformado por retratos individuales de mujeres, en su mayoría, y hombres mapuche (Imágenes 3 y 4). Los retratados aparecen principalmente en planos medios, con excepción de algunos cuantos planos generales, y ángulos frontales y tres cuartos, y la mayoría de las retratadas, como ya se mencionó, son mujeres.

Estos retratos son composicionalmente más simples y buscan centrar la atención en los atributos de los representados. Los encuadres verticales, los planos medios y los ángulos frontales (junto con el uso repetido de ciertos

atributos como las joyas), utilizados para la mayoría de estos retratos, son las características que articulan la "serialidad" de este último grupo, en tanto todas las imágenes remiten a una composición preestablecida que favorece, mediante efectos de luz, la nitidez de los rasgos y de la vestimenta y ornamentación. Las mujeres son representadas portando diversas joyas metálicas, cuya presencia, resaltada por el contraste con la vestimenta oscura, funciona como el foco de atención de la imagen, a diferencia de los grupos anteriores, que se organizaban en torno al conjunto o la actividad. La presencia destacada de las joyas se podría entender teniendo en cuenta que la construcción de las imágenes de tipos y costumbres se organiza a partir de la selección de determinados atributos. En este caso se trata de atributos específicos que remiten al grupo étnico mapuche en particular.

Imágenes 5 y 6: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". c. 1890. *Cabinet*. (MHN)

El último grupo presente en la serie y el que concentra el interés de este trabajo está conformado por un conjunto de tres fotografías (Imágenes 5,

6 y 7): tres retratos de mujeres blancas[10] vestidas de mapuche, bajo el mismo rótulo de "Indios Araucanos".

Estas imágenes han circulado menos que los retratos de mujeres mapuche y han sido menos investigadas también. Además, los contextos en los que han sido interrogadas no terminan de abordarlas de un modo que permita comprenderlas acabadamente[11]. En artículos de Margarita Alvarado es posible encontrar algunas referencias:

> … imágenes donde orgullosas damas aparecen con trajes e indumentaria que podríamos definir, en términos generales, como de carácter "étnico". Algunas veces, trajes, joyas y diversos objetos nos han llevado a pensar, a nosotros —distraídos observadores—, que las mujeres allí retratadas son parte de algún grupo indígena del sur de Chile (2000b, p. 140).

Al centrar la atención en los últimos dos grupos aparecen algunas claves de lectura para un primer acercamiento general a estos tres retratos. La primera de ellas probablemente sea la presencia de las joyas, tema que ha sido ampliamente trabajado por Margarita Alvarado (2001, 2008). Para Alvarado, el uso de las joyas de plata para los retratos de mujeres mapuche funciona en tanto índice de etnicidad, puesto que, a pesar de aparecer intervenidas por el fotógrafo, estas logran remitir al observador a la idea de una representación de carácter "étnico".

[10] Sin dejar de considerar la posibilidad de que estas mujeres pertenezcan a la sociedad mapuche, la lectura que se realiza aquí, que forma parte de la investigación de Magíster, es que las retratadas son mujeres que pertenecen a la sociedad chilena blanca ("occidental"). En la investigación llevada a cabo para optar al grado de Magíster en Estudios de la Imagen, se desarrolla una relación (temática y visual) de estas fotografías como "retratos de fantasía", con el motivo social y pictórico de la *cautiva blanca* (en manos de indígenas mapuche), fenómeno de gran relevancia social y artística desde los primeros años de la Conquista, pero retomado desde la segunda mitad del siglo XIX, en el contexto republicano.

[11] En el marco de la investigación de Magíster, a partir de la cual se desprende este artículo, se han encontrado alrededor de siete retratos de mujeres blancas vestidas de mapuche, de las últimas décadas del XIX, de diversos autores. En aquella investigación, junto a las fotografías de Milet, se incorporan, con el fin de dialogar, estos nuevos retratos encontrados.

Imagen 7: Gustavo Milet Ramírez. Serie "Indios Araucanos". c. 1890. *Cabinet*. (MHN)

Teniendo en cuenta la significación y el simbolismo propios otorgados por la cultura mapuche a esta indumentaria es posible distinguir la mediación del fotógrafo, puesto que el tipo, la variedad y el lugar en que ha sido representada no responde a los códigos estéticos y simbólicos propios de la cultura mapuche, cuestión que se evidencia además en el traspaso de las mismas joyas entre diversas mujeres. A partir de ello se puede pensar, como plantea

Alvarado, que el fotógrafo interviene los códigos culturales de las retratadas utilizando joyas que eran, muy probablemente, de su propiedad, seguramente con la finalidad de resaltar la condición alterna de estas mujeres. Milet, como todos los fotógrafos retratistas de su época, tenía en su estudio elementos para representar a sus retratados y, como fotógrafo de frontera, debía tener aquellos elementos específicos para la representación de mapuche.

La apropiación e interpretación de la indumentaria y la vestimenta mapuche resulta especialmente interesante en el caso de las mujeres blancas. La composición general, por una parte, se organiza de modo similar que para las mujeres mapuche. Las retratadas están en el mismo estudio (el fondo y los troncos son exactamente los mismos) y posan con las mismas joyas que las mujeres mapuche. La Imagen 5 representa a una mujer joven, en plano medio, enfrentando a la cámara con una leve torsión del cuerpo respecto del rostro que mira no al espectador, sino a un fuera de cámara. La iluminación artificial, en ángulo de 45°, permite un buen modelado tanto del rostro como de las joyas.

Sobre la frente la retratada tiene un *trarilonco*, tradicionalmente utilizado como cintillo; el pelo arreglado en dos trenzas, cubiertas con un *nitrowe* (*ollef-llef-polki*), cinta de lana revestida de casquetes de plata, joya asociada a mujeres de caciques ricos, y aros de gran tamaño (*chawai*), que por el ángulo en el que están, se pierden con el fondo. Alrededor del cuello tiene un *traripel*, igualmente recubierto por casquetes de plata, y sobre el pecho una *trapelakucha* y un *tupu* (alfiler con un gran disco en el extremo superior).

A partir de investigaciones realizadas por Margarita Alvarado y Alonso Azócar (2005) sabemos que probablemente las joyas pertenecían al fotógrafo, pues se repiten en todas las mujeres, pero además es probable que al menos el *tupu* y el *trarilonco* hayan sido especialmente realizados como utilería para el estudio del fotógrafo, pues, a diferencia del resto, son de láminas finas, probablemente de plata, que no eran utilizadas para joyería, sino para adornar otros objetos, como monturas. Las demás joyas sí presentan el grosor y la rigidez de la joyería "auténtica" mapuche y es probable que el fotógrafo las haya comprado. En ambas muñecas de la joven de la Imagen 5 se observan brazaletes cuya calidad y origen es difícil de precisar (si bien según las crónicas de la época las mujeres mapuche utilizaban tanto anillos como brazaletes, no existen investigaciones al respecto). En la mano izquierda,

apoyada sobre un conjunto de ramas, se ven múltiples anillos que no pertenecen a la joyería mapuche, pero por la cantidad es probable que algunos también hayan pertenecido al fotógrafo.

La vestimenta corresponde, a grandes rasgos, al atuendo tradicional: un *kepam* negro (chamal que envuelve desde los hombros hasta los tobillos), una *ikülla* (capa que cubre los hombros) y una faja (*trarüwe*). El uso de la faja era sobre todo práctico, pues sujetaba el chamal, por lo que su presencia aquí difiere de la práctica tradicional ya que está puesta a modo de adorno, bastante holgada y amarrada hacia el frente. Las mujeres de las Imágenes 6 y 7 usan las mismas joyas y en la misma disposición, a excepción de los anillos y brazaletes; sobre todo la mujer de la Imagen 6 presenta algunas diferencias respecto de las otras dos: el chamal parece haber sido remplazado por una tela más clara y menos ceñida, y su faja es más delgada, más similar a una faja de niña, y, sobre la frente, además del *trarilonco* tiene una cinta tejida con casquetes de plata, probablemente la misma que las otras dos mujeres utilizaron para cubrir alguna de sus trenzas.

Observando ambos grupos, encontramos que en los retratos de mapuche las poses de las mujeres son en su gran mayoría frontales, tanto el rostro, como los hombros y caderas enfrentan la cámara directamente, sin énfasis corporales o escorzos que generen tensión o expresión en la actitud; pocas veces aparecen elementos que puedan funcionar como generadores de fuerza, como las manos, y, cuando lo hacen, estas están cruzadas sobre el regazo, de igual modo en todas las retratadas. Los encuadres, por otra parte, en general medios, permiten la disolución del fondo, que se difumina en un todo claro, lo que posibilita que se destaque el contraste de las joyas sobre la ropa oscura.

Por otra parte, estos encuadres favorecen la identificación de los rasgos y sus proporciones, y descontextualizan al retratado del espacio del estudio, con lo que cambia el carácter de la imagen, que se aleja del retrato de estudio en tanto se eliminan los elementos escenográficos y con esto la "ambientación" del retratado, a diferencia de lo que pasa, por ejemplo, con los retratos grupales donde se representan "escenas". En las fotografías de mujeres blancas, en cambio, encontramos escorzos y puntos de fuerza que generan mayor tensión en la pose: se quiebra, por ejemplo, el paralelismo de las

piernas en la mujer representada de cuerpo entero (Imagen 7), o se incluyen elementos que alteran la simetría, como el juego de una mano apoyada sobre un objeto (Imagen 5). Por su parte, los encuadres se abren, lo que permite no solo la entrada de elementos escenográficos, sino también que se vuelva a perfilar el telón de fondo. La reaparición de los elementos escenográficos y de ambientación (tal como había ocurrido en los retratos de "escenas") resulta interesante al tener en cuenta que para el retrato en *carte de visite* estos eran fundamentales para configurar la composición, y se los usaba en correspondencia con el personaje retratado, cuestión de la que Milet prescindió en el caso de las mujeres mapuche, pero no de las blancas, que parecían requerir de mayores signos de ambientación para la composición de sus retratos y que destaca el origen no étnico de las retratadas.

Pensar en el disfraz: el "retrato de fantasía"

Al pensar en la apropiación de la indumentaria por parte de estas tres mujeres la acción adquiere mayor relevancia si se analiza desde la noción de disfraz, que podemos comprender a partir de dos concepciones que interesan al análisis (Allard y Lefort, 1988; Caro, 1989; Lemoine-Luccioni, 2003; Menard, 2009; Palavecino, 1954): la primera plantea que su función principal sería esconder la verdadera identidad de un cuerpo; y la segunda, y contraria, considera que su función es otorgar una nueva figura: ser activado por el sujeto que lo ocupa. En la fotografía, un medio cuya esencia es la transmisión de información visual, el uso del disfraz y los valores asociados a él no pueden funcionar como ocultación, sino que ponen de relieve lo que la modelo quiere representar. Y el disfraz asociado al retrato fotográfico del siglo XIX, como se revisará a continuación, es una práctica común, lejos, en general, del retrato de carácter científico[12]. Fue recurrente en la

[12] Aun así es posible encontrar fotografías científicas, sobre todo antropológicas, donde los representados eran "intervenidos", por ejemplo, las fotografías de fueguinos de Martin Gusinde (1918-1923) en Tierra del Fuego. Hay también otro tipo de intervenciones más comunes, sobre todo en la antropometría, en las que, para que el lente no matizara ciertas características como el cabello oscuro, se rociaba con alguna sustancia que lo oscureciera más, con la intención de "suplir" ciertas dificultades, sobre todo de iluminación.

corriente fotográfica con implicancias de participación social (*cartes de visite*, tarjetas postales, etc.), donde la noción de "construcción" de apariencia era fundamental, pues se asociaba a la voluntad de transmitir una determinada imagen pública y unos valores específicos[13]. Sin embargo, esto no deja fuera el acto de ocultación de identidad, que para el caso de las tres retratadas funciona como una búsqueda (mediante el disfraz y la ambientación) por ocultar la identidad blanca.

El disfraz era un elemento muy presente en la sociedad y la cultura del siglo XIX, en instancias como fiestas de máscaras y de disfraces, y representaciones teatrales caseras, entre otras; y la fotografía se vinculó primero a estas prácticas para luego generar un propio universo de usos, entre los que destacan las escenas de género en las casas fotográficas comerciales, a cargo de modelos profesionales; los retratos de famosos actores interpretando alguno de sus personajes; la composición de escenas temáticas generalmente de carácter pictorialista[14] o los retratos puramente comerciales, para el público en general. En este sentido es posible encontrar una gran cantidad de *cartes de visite* coleccionables asociadas al tema, no solo del exotismo, sino específicamente del disfraz. Uno de los principales elementos reflejados en este tipo de fotografías fueron los gustos literarios o artísticos de la época: "La moda romántica del exotismo (…) fue uno de los aspectos que más influyó en los retratos y las recreaciones de estudio de la época" (Cabrejas, 2009, p. 5), para los que las mujeres se vestían como odaliscas y gitanas, y los hombres como jeques árabes y toreros españoles.

[13] Sobre disfraz y fotografía en el siglo XIX, ver Benjamin y Ribemont (2005), Coke (1972), Lassam (1989) y Sougez (1994), entre otros. Ver también Menard (2009).

[14] El pictorialismo es una corriente fotográfica que se sistematizó en la última década del siglo XIX (pero con la que fotógrafos habían experimentado desde la década de 1850) en Europa, desde donde se expande a América, y nace como respuesta al intenso debate en torno al estatuto, artístico o técnico, de la fotografía. Esta corriente intenta acercar la fotografía a la pintura en cuanto a reglas de composición, iluminación y perspectiva. También hay una relación temática, pues es posible encontrar motivos como la mujer orante, el peinado frente al espejo, etc., propios de la representación femenina en la pintura. Esta es, por lo tanto, una práctica que incluía el uso activo de vestimenta y ornamentación por parte de las modelos.

Para el caso específico del uso del disfraz en retratos comerciales encontramos que las recreaciones de "tipos" son las más comunes a lo largo del siglo XIX:

> Las recreaciones de "tipos", tanto exóticos como regionales, fue una constante en la fotografía comercial ya desde los inicios de la tarjeta de visita, siendo Disdéri el que, como en tantos otros casos, dio comienzo a este negocio fotográfico a gran escala (Cabrejas, 2009, p. 42).

Imagen 8: Félix Bonfils. "Almée o bailarina egipcia". c. 1870. Col. particular. (Cabrejas, 2008. p. 44)

El comercio de imágenes de tipos culturales tuvo un éxito sin precedentes y respondía al gusto de la época por elementos exóticos y costumbristas, lo que dio paso a un nuevo tipo de imágenes fotográficas: retratos de sujetos "occidentales" disfrazados según la estética de las representaciones de tipos culturales, conocidos como "retratos de fantasía". Esta práctica tuvo una fuerte demanda sobre todo en las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX, gracias a la tipología de la *carte de visite* y la tarjeta

postal, que promovió el gusto por estos elementos exóticos o regionalistas, así como la afición por el disfraz, lo que llevó a muchos individuos a acudir a los estudios comerciales en Europa y Estados Unidos a retratarse según estos parámetros, recogiendo en muchos casos la influencia de fotografías tan exitosas como las de tipos culturales (ver Imagen 8). Los retratos de fantasía se transformaron rápidamente en objetos de intercambio y exhibición en sociedad (como ya había sucedido con el retrato fotográfico desde la invención de Disdéri), proceso al que debió adaptarse rápidamente el nuevo medio, mediante la adecuación de los estudios comerciales en los que el decorado y los objetos ornamentales pasaron de ser un complemento, como ya vimos, a establecerse como elementos constitutivos de estas imágenes. Así, los estudios se transformaron en "almacenes", como plantea Giselle Freund (1993), de accesorios teatrales y ambientaciones de las más diversas naturalezas. Si en Europa y Estados Unidos esta tendencia alcanzó las más extraordinarias proporciones con elementos como animales exóticos disecados, en el contexto local se trabajó con elementos de la naturaleza, como los ya referidos troncos y arbustos que remitían a exteriores, dando predominancia a los "objetos" que funcionaban a modo de atributos, como es el caso de las joyas. Estos objetos ayudaban a crear "escenarios teatrales"[15], con el fin de lograr un grado de "realismo" total, para que el disfraz no quedara descontextualizado, lo que se lograba mediante el trabajo con el escenario y los objetos, es decir, con la ambientación del estudio a juego con el disfraz del retratado:

[15] Según manuales y tratados de fotografía europeos, que regían también en el contexto nacional, los estudios fotográficos debían estar concebidos como escenarios teatrales. Como plantea Carmen Cabrejas (2009), la relación entre el retrato fotográfico y el teatro fue muy estrecha durante todo el siglo XIX y las primeras décadas del XX no solo en cuanto a las similitudes materiales entre el estudio y el escenario, sino también en un nivel conceptual, en tanto la realización del retrato tenía mucho de representación: "El hecho de colocarse ante un telón o un decorado, la importancia de la gestualidad y el posado, la elección de ropas, peinados y actitudes, etc., eran elementos que asemejaban la ejecución de un retrato a la representación de un papel, lo cual debió contribuir a que se viese como algo natural la inclusión de ambientaciones y disfraces" (Cabrejas, 2009, p. 49).

> Entre estos retratos, hay algunos casos en los que el uso del traje regional o de labores tradicionales está justificado y corresponde a un uso real, al igual que entre la fotografía de "tipos" hay algunos ejemplos que tienen un marcado carácter realista, de tintes sociales o antropológicos… Sin embargo, hay que señalar que fue bastante frecuente que personas de las clases acomodadas acudiesen al estudio a hacerse retratar de esta guisa, siguiendo una costumbre muy extendida entre la aristocracia en los siglos anteriores (Cabrejas, 2009. p. 57).

Tomando en cuenta este tipo de corrientes fotográficas, comunes en países con colonias en Asia y África, es posible comenzar a vincular visual y contextualmente estos tres retratos con otras representaciones similares en el siglo XIX. Para estas últimas es fundamental considerar, por una parte, su origen fronterizo. Contexto directo de producción para el que es necesario pensar que los mismos fotógrafos que retrataban mujeres mapuche (porque el contexto geográfico así lo permitía), como lo hacía Milet, tenían en sus estudios –como fotógrafos comerciales— la indumentaria que la construcción de estas fotografías requería. Desde una perspectiva temporal además destaca que la producción de estas fotografías en Chile remite a las décadas de 1880 y 1890, por lo que entendemos que el surgimiento de este tipo de imágenes guarda relación con el fin de la ocupación de los territorios indígenas tanto en Chile como en Argentina. En consecuencia, es posible pensar que hubo un cambio no solo en la consideración del sujeto indígena, sino también en su representación.

Las claves de lectura que se han planteado a lo largo de este artículo, y a través de las cuales se ha realizado un acercamiento inicial al conjunto de fotografías de "disfrazadas" de Milet, pretenden funcionar como líneas temáticas para dar cuenta de algunos componentes medulares del objeto de estudio.

Por eso, fue necesario revisar el estado de desarrollo de la técnica fotográfica en el país, para evidenciar la importancia y los alcances que tuvo el nuevo soporte, y de los principales motivos visuales de los que buscó hacerse cargo. Tomando en cuenta el soporte material de las imágenes (y las convenciones visuales ligadas a él) y las principales características

a partir de las que se construyen, se puede proponer que los retratos de Milet responden a las demandas comerciales de la época por representaciones exóticas de los diferentes habitantes del país (gracias a lo que su obra se sitúa no solo dentro del marco teórico de fotografías de la "alteridad", de indígenas mapuche, sino también al interior de la producción comercial de retratos fotográficos "de sociedad"). Estos retratos funcionan como imágenes estereotipadas que resaltan la alteridad de los representados y evidencian aquellos atributos que resultan más atractivos desde el punto de vista estético. Esta consideración permite explicar la presencia de ciertos elementos matrices que organizan su composición, tales como la exaltación de los atributos étnicos (la joyería e indumentaria) y la estandarización de las representaciones (mediante la repetición de las poses, los encuadres y de la ambientación), elementos que, proponemos, funcionan como índices estratégicos a través de los cuales el fotógrafo remarca la alteridad de los modelos.

Por otro lado, se buscó perfilar de modo acabado la serie temática en la que se encontraba el conjunto de fotografías, con el fin de dar cuenta de los principales aspectos visuales e iconográficos presentes en ellas, para lo que fue necesario pensar la categoría del disfraz como elemento constitutivo de estas imágenes. Por último, a partir de la comprensión de la tipología del retrato de fantasía —poco estudiada en el contexto latinoamericano— se entendió que, a pesar de lo sorprendente que resulten las fotografías de las "disfrazadas", es posible comprenderlas desde una determinada práctica fotográfica que fue común en la segunda mitad del siglo XIX, al menos en Europa. Lo que en el contexto europeo significó, como ya vimos, una atracción por culturas orientales de las colonias, en América se transcribió, debido a la cercanía de la presencia "exótica", en la representación de "tipos" culturales y regionales. En Chile esta práctica se tradujo al contingente indígena, cercano, mapuche y ampliamente representado. El carácter "fantástico" de estas fotografías se deja ver en elementos que difieren de los retratos de mujeres mapuche. En las fotografías de "disfrazadas" se confirma la actitud activa de las modelos al posar: manos en la cintura, asimetría de los hombros y las caderas y, sobre todo, miradas fuera de cámara, se refieren a elementos de construcción, montaje y profundidad narrativa de un modo en que no lo hacen las poses frontales de los retratos de mapuche.

Los retratos de tipos culturales tanto de Milet como de fotógrafos contemporáneos a él permiten reconocer las facciones, a través de lo que lo que se busca evidenciar, junto con el uso de atributos, el origen étnico de los retratados. Mientras que en las fotografías de "disfrazadas" las retratadas aparecen en poses y actitudes que no buscan disimular su origen, sino que permiten la convivencia entre modelo blanca e indumentaria mapuche.

Bibliografía

Alvarado, Margarita (2000a). Indian Fashion. La imagen dislocada del indio chileno. *Revista de Estudios Atacameños, 20*, 137-151. https://doi.org/10.22199/S07181043.2000.0020.00009

——— (2000b). La huella luminosa de los fotógrafos de la frontera. En Abel Alexander *et al.* (eds.). *Historia de la fotografía en Chile: rescate de huellas en la luz*. Santiago: Centro Nacional Patrimonio Fotográfico.

——— (2001). Los secretos del cuarto oscuro y otras perturbaciones fotográficas. *Revista Chilena de Antropología Visual, 1*, 15-27.

——— (2002). La fantasía fotográfica de una alteridad visual: Claves y herramientas para su desmontaje estético. En José Pablo Concha (ed.). *Fotografía o la cotidiana finta a la experiencia*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.

——— (2004). La imagen fotográfica como artefacto: De la *carte de visite* a la tarjeta postal étnica. *Revista Chilena de Antropología Visual*, *4*, 240-252.

——— (2008). El joyero de Milet. En Francisco Gallardo y Fernando Quiroz (eds.). *Un almuerzo desnudo: ensayo en cultura material, representación y experiencia poética*. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.

——— (2010). Las primeras miradas. Fotografía histórica y patrimonial de los indígenas australes. *Fueguinos. Tres tiempos, tres miradas. Fotografías de Tierra del Fuego. Siglos XIX y XX* [catálogo]. Buenos Aires: Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

Alvarado, Margarita, Mege, Pedro, y Báez, Christian (eds.) (2001). *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén.

Alvarado, Margarita, y Mason, Peter (2001). La desfiguración del otro: sobre una estética y una técnica de producción del retrato "etnográfico". *Aisthesis*, *34,* 242-257.

Allard, Genevieve, y Lefort, Pierre (1988). *La máscara*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Azócar, Alonso (2005*). Fotografía proindigenista. El discurso de Gustavo Milet sobre los mapuches.* Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera.

Benjamin, Brent, y Ribemont, Francis (2005). *La photographie pictorialiste en Europe, 1888-1918.* Rennes: Musée des Beaux-Arts.

Berger, John (1975). *Modos de ver.* Barcelona: Gustavo Gili.

Burke, Peter (2001). *Visto, no visto: el uso de la imagen como documento histórico.* Barcelona: Crítica.

Cabrejas Almena, M. Carmen (2008). El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX. Congreso Internacional Imagen y Apariencia. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Recuperado de http://eprints.ucm.es

——— (2009). *El disfraz y la máscara en el retrato fotográfico del siglo XIX*. Recuperado de http://eprints.ucm.es/

Caro, Julio (1989). *El carnaval.* Madrid: Taurus.

Carreño, Gastón (2001). Metales y alquimia. La técnica fotográfica en la construcción de la imagen mapuche. En Alvarado, Margarita, Mege, Pedro, y Báez, Christian (eds.) (2001). *Mapuche. Fotografías siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén.

——— (2002). Fotografías de cuerpos indígenas y la mirada erótica: reflexiones preliminares sobre algunos casos del confín austral. *Revista Chilena de Antropología Visual, 2,* 133-153.

Coke, Van Deren (1972). *The painter and the photographer: from Delacroix to Warhol*. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Cortés, Paola (s. f.). Iconografía de la violencia: imágenes de la guerra, imágenes del desvío.

Cuarterolo, Andrea (2009). Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX. *A Contracorriente, 7*(1), 119-145.

De la Maza, Josefina (2013). *Álbum de Isidora Zegers.* Santiago: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Dubois, Philipe (1986). *El acto fotográfico.* Barcelona: Paidós.

Freund, Giselle (1993). *La fotografía como documento social.* Barcelona: Gustavo Gili.

Giordano, Mariana (2009). Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX. *Arbor.* doi: 10.3989/arbor.2009.740n1091

Giordano, Mariana, y Méndez Patricia (2001). El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de identidad. *Tiempos de América, 8*, 121-135.

Lassam, Robert (1989). *Portrait and the camera: a celebration of 150 years of photography.* Londres: Studio Editions.

Lemoine-Luccioni, Eugenie (2003). *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir.* Valencia: Instituto de Estudios de Moda y Comunicación.

Masotta, Carlos (2005). Representación e iconografía de dos tipos nacionales. El caso de las postales etnográficas en Argentina 1900-1930. *Arte y Antropología en la Argentina* (pp. 67-114). Buenos Aires: Fundación Espigas.

Menard, André (2009). Pudor y representación. La raza mapuche, la desnudez y el disfraz. *Aisthesis, 46*, 15-38.

Palavecino, Enrique (1954). *La máscara y la cultura.* Buenos Aires: La Municipalidad.

Penhos, Marta (1995). La fotografía del siglo XIX en la construcción de una imagen pública de los indios. *El arte entre lo público y lo privado*. VI Jornadas de Teoría e Historia del Arte. Buenos Aires: CAIA.

——— (2004). *Ver, conocer, dominar: imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII.* Buenos Aires: Siglo XXI.

——— (2005). Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX. En Marta Penhos *et al. Arte y antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

Rodríguez, Hernán (2001). *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX.* Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.

Sougez, Marie-Loup (1994). *Historia de la fotografía.* Madrid: Cátedra.

Tagg, John (1988). *El peso de la representación.* Barcelona: Gustavo Gili.

Imágenes

MEMORIA VISUAL DE UNA NACIÓN: LA IDENTIDAD REVISITADA

Carmen Gloria Godoy

> Mi propósito con esta obra es que nuestro país entre en el mundo moderno sin perder su identidad y su propia mirada. Que también escuchemos en medio de las voces internacionales, a las voces más silenciosas de nuestras tradiciones, de nuestros mitos y leyendas y de la idiosincrasia de nuestro pueblo.
>
> MARIO TORAL, 1996[1]

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se propone una reflexión basada en una de las lecturas posibles de la obra denominada *Memoria visual de una nación*, inaugurada en su primera fase en 1996, y que se encuentra ubicada en la estación de metro Universidad de Chile, en la ciudad de Santiago. Si bien evidentemente no se trata de una producción de carácter literario, es posible leer la obra como un texto que recompone un relato de la identidad chilena a partir de imágenes de determinados hechos históricos, geografía y personajes (presidentes y poetas) que recorrerían el trayecto de la nación, desde sus orígenes hasta el presente, desde el pasado prehispánico, pasando por la violencia de la conquista, la constitución del Estado republicano, hasta la máxima expresión de la modernidad urbana que representaría el espacio en el que está inserta: el metro.

La obra se corresponde con la producción muralística –característica de un periodo de la historia latinoamericana, especialmente del México posrevolucionario– con dimensiones monumentales (1.200 m^2) que ocupan gran parte del sector de los andenes de la estación ya señalada del ferrocarril urbano. Está compuesta por seis paneles, los que se denominan:

[1] Palabras dichas por el autor al inaugurar la obra.

- La Conquista
- Antiguos pobladores
- El encuentro
- Los conflictos
- Tributo a nuestro océano
- Homenaje a la poesía.

Los tres primeros corresponden a "El pasado", precisamente la fase del proyecto inaugurada en 1996, ubicada en el plano oriente de la estación. Mientras que en el sector poniente, *Los conflictos*, *Tributo a nuestro océano* y *Homenaje a la poesía* corresponden a "El presente", fase inaugurada en junio de 1999.

Nuestra intención es realizar un ejercicio de lectura de este relato situándolo en el contexto en el que emerge, es decir, como una propuesta surgida en los primeros años de la posdictadura, acerca de cómo comprender y, sobre todo, representar la identidad nacional, suponiendo la integración de elementos no considerados en las definiciones de carácter tradicionalista, que omite la historia indígena y sobrevalora el componente hispano, solo por mencionar una de sus características. Nos referimos a definiciones sobre la identidad de carácter más bien conservador y esencialista, fuertemente vinculadas a una historiografía tradicional, pero también a aquella que acentúa el proyecto de la modernidad ilustrada.

De igual manera, es relevante el lugar de su emplazamiento en términos materiales y simbólicos. La obra se inscribe en un proyecto más amplio denominado Metro Arte, con el cual se pretende "acercar" el arte al "ciudadano" común que hace uso de este servicio de transporte urbano. Es decir, podríamos hablar de una doble experiencia estética, en tanto se trata de la recepción de distintas producciones artísticas (sobre distintas temáticas) emplazadas en un cierto número de estaciones, sobre todo en el sector de andenes. Y por otra, en el caso que se analiza, de la confluencia entre arte y política, que se articula ya no desde una historia oficial, escrita e inscrita en un documento, sino convertida en monumento por su pretensión de constituirse como memoria.

De esta forma, la obra nos confronta no solo a la acción creadora de su autor, sino también a las diversas formas desde las cuales los discursos acerca del "nosotros" (formas ya conocidas) adoptan en el tiempo, según el contexto sociohistórico en el que se ubican. Luego de la escisión profunda que significó en la convivencia social del país el proyecto excluyente del régimen militar[2], los gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia, que elaboran un discurso de la "unidad en la diversidad" de partidos políticos, formularon su propio proyecto de nación, que dice sostenerse en una discursividad y una práctica del respeto a las diferencias, de la creatividad y de la cultura. La obra de Toral queda inscrita en este proyecto, "suspendida" en los muros de la estación que hace referencia al núcleo de la identidad del Chile de la modernidad: la Universidad de Chile, el Chile de Andrés Bello, el de la educación, la política y la movilidad social. El imaginario de la nación chilena, o la "comunidad imaginada" de Chile (Anderson, 1993)[3].

Memoria y Nación

Diversos autores que han estudiado el tema de la memoria lo relacionan con problemáticas de índole social y cultural. Cabe señalar, como plantea Joel Candau, que la memoria es fundamental para la existencia individual, sin ella el sujeto se hunde, vive únicamente en el instante, pierde sus capacidades

[2] García Canclini establece una interesante relación entre poder y cultura en el contexto latinoamericano cuando que señala que fueron las últimas dictaduras en la región las que "acompañaron la restauración del orden social intensificando la celebración de los acontecimientos y símbolos que los representan: la conmemoración del pasado 'legítimo', el que corresponde a la 'esencia nacional', a la moral, la religión y la familia, pasa a ser la actividad cultural preponderante. Participar en la vida social es cumplir con un sistema de prácticas ritualizadas que dejan fuera 'lo extranjero', lo que desafía el orden consagrado o promueve el escepticismo" (García Canclini,1990, p. 156).

[3] Benedict Anderson define la nación como "una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aún los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de la comunión" (Anderson,1993, p. 80).

conceptuales y cognitivas. Su identidad se desvanece. No produce más que un pensamiento sin duración, sin el recuerdo de su génesis, que es la condición necesaria de la conciencia y de la conciencia de sí (Candau, 2001). En este sentido, Jacques Le Goff plantea que, siendo la memoria una capacidad humana que permite la conservación de ciertas informaciones, sostenida por una serie de funciones psíquicas, es su dimensión colectiva la que tiene vital importancia en el desarrollo de las luchas sociales.

Precisamente, dice Le Goff, la apropiación tanto de la memoria como del olvido (su otra faz) se vincula al tema del poder y la dominación, ya sea en sus manifestaciones de clase, grupales o individuales. "Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de estos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva" (1991, pp. 131-134).

Pero la memoria es también un acto movilizador que posibilita la reafirmación identitaria, la rearticulación de grupos étnicos y movimientos de carácter nacionalista. Como señala Norbert Lechner, la memoria supone una acción en el presente desde el cual el pasado no aparece como una realidad unívoca; la memoria tiene una verdad propia que radica más que en la exactitud de los hechos "en el relato y la interpretación de ellos" (1992, p. 62).

Así, en la memoria también se expresan las tensiones entre lo individual y lo colectivo, los hechos sociales y las vivencias de cada sujeto. Siguiendo a Lechner (1992), la memoria supone una relación intersubjetiva que surge de la comunicación con otros en un determinado entorno social, y por ello solo existe en plural. Esta pluralidad de memorias da forma a una batalla por el sentido del presente, batalla que a su vez permite definir los materiales para construir el futuro. Porque la memoria está constituida por continuidades y rupturas, y es ella misma un constante flujo temporal, es en el plano de los usos de la memoria donde se puede justificar la repetición del pasado y legitimar la transformación del presente.

Por otra parte, las relaciones entre memoria e identidad no son lineales, sino que hay una complejidad en ellas que supone, por una parte, que en ciertos casos la memoria sea un obstáculo en la constitución identitaria y, por otra, que la identidad, para "forjarse, afianzarse o perpetuarse, (…) requiere también olvido o amnesia" (Wieviorka, 2003, p. 175), lo que

se aplica especialmente a las naciones. De la misma manera, la memoria puede ser escenificada, y uno de esos escenarios es el de la política. Existe una política de la memoria definida desde el marco de poder o contra él, a partir de la cual la sociedad elabora sus memorias y sus olvidos (Lechner, 1992, p. 66). Al proyectar la mirada sobre sí misma, la nación requiere extirpar toda violencia de su momento fundacional, para así construir un relato que concuerde con la imagen que se pretende proyectar, pero de igual manera puede conservar y reconocer un episodio fundador de carácter violento descartando otro que pudiera dañar los cimientos culturales y étnicos sobre los que se levanta (Wieviorka, 2003, p. 176).

Memoria visual de una nación

De la obra de Mario Toral nos llaman la atención dos elementos. En primer lugar, la idea de "memoria visual" y que esta sea de "una" nación, no necesariamente de Chile, como se podría haber denominado: Memoria visual de Chile o de la nación chilena. Esto nos sugiere una intención no totalizadora, una propuesta, no una imposición de verdad absoluta sobre los acontecimientos y sobre su sentido. Por otra parte, hablar de una memoria visual supone la existencia de una serie de imágenes (así como la memoria oral) que portan un saber y que son transmitidas de generación en generación, sosteniendo así la identidad de esta nación. Son ciertos hechos y personajes que han sido relevados al carácter de elemento constitutivo de una historia compartida, de un hacer y saber colectivo que ocupan los muros de un lugar que representa el estatus de Chile como país moderno: el metro de Santiago. Un espacio limpio y ordenado, un medio de locomoción rápido y eficiente donde operan normas de convivencia distintas a las que operan en la calle[4].

[4] Cabe señalar que este trabajo también quedó "atrapado" en una nueva apuesta por la modernidad, esto es, la implementación de un nuevo sistema de transporte urbano (Transantiago), el que produjo un fuerte impacto sobre el funcionamiento del metro. Resulta también interesante que ese impacto —traducido en aglomeraciones e incluso interrupción del servicio de trenes— ha sido entendido precisamente como un golpe a uno de los principales baluartes de nuestra modernidad cultural.

Para dar cuenta del análisis de esta obra debemos hacer referencia a las características del proyecto MetroArte, en el marco del cual se inserta el trabajo de Toral. El proyecto MetroArte es una iniciativa que invita "a los artistas más representativos del país a crear propuestas que permitan enriquecer, a través del arte, los espacios públicos que se ubican en las estaciones del metro" (Metro S. A., s. f.).

El alto número de pasajeros que ya a comienzos de los noventa transportaba el Metro[5], y que se incrementó con la línea 5 —posteriormente se incorporó la línea 4—, suponía la presencia constante de una multitud que se "concentra y desenvuelve en las estaciones de la Red, y su presencia constante significa una posibilidad de dirigirse a ella a través de un elemento visual permanente, como es la obra de arte" (Metro S. A., s. f.). La convocatoria se hizo a fines de 1992, con la meta inicial de inaugurar en 1993 a lo menos dos proyectos. MetroArte consiste en la integración de artistas y empresas, y contribuye al financiamiento de las obras acogiéndose a la Ley 18.985, también denominada Ley Valdés, que otorga beneficios tributarios. La empresa opera administrativamente con fondos de la Corporación Cultural de Providencia.

La estación que aún congrega el mayor número de obras es Baquedano, estación de transferencia y que emerge como una suerte de exposición de arte permanente, sobre todo en el espacio de tránsito hacia la línea 5. En sus pasillos es posible observar obras de los pintores Samy Benmayor y Matías Pinto D'Aguiar, entre otros. La obra de Toral se ubica en la estación Universidad de Chile, estación de destino, lo que en términos simbólicos nos sitúa en otro contexto, dado que supone no solo un punto de llegada —un destino—, sino también que ese punto de llegada es el centro neurálgico de la ciudad.

[5] Más de 65.000 diariamente en ese momento, cerca de un millón antes del Transantiago. Hoy ha ascendido a 2,3 millones de usuarios en un día hábil. Al menos una cuarta parte de ellos, según la misma empresa, nunca lo había utilizado como medio de transporte (*La Tercera*, 7 de marzo de 2007).

Por otra parte, el ferrocarril metropolitano forma parte del proyecto modernizador del país y sus orígenes se remontan a comienzos de los años 70, cuando se inauguró el primer tramo, en 1975. Sin ser una empresa estatal, el mayor accionista es el Estado y por lo mismo aparece como un servicio eficiente, rápido, cómodo; un espacio limpio. En los andenes y en las estaciones en general se van implementando nuevos servicios; hoy vemos cámaras de televisión que entregan segmentos noticiosos y de entretención a los pasajeros y máquinas que expenden algunos productos como bebidas gaseosas. En suma, el metro, como lugar subterráneo, aparece como un espacio "otro", distinto al de la superficie, a la calle. Hay una similitud en las funciones, en el hecho de abordar un tren y dirigirse a algún lugar; sin embargo, existen normas que deben ser cumplidas para transitar y actividades no permitidas, como el comercio ambulante. Es un "orden total, absoluto", un orden cultural que supone una lógica prestablecida, en que los sujetos quedan anulados por una "circulación que se agota en sí misma" (Gallardo, 1994, p. 194).

El metro es

> un medio de locomoción barato, rápido, preciso, puntual, masivo y aséptico. Sus instalaciones son enormes (como la estación Universidad de Chile) y empequeñecen a sus usuarios no solo por sus dimensiones, sino por el derroche de soluciones técnicas. Más aún, todo aquel que se involucra con su interioridad, con su trama de movimiento artificial, llega a sentirse partícipe de las ventajas del primer mundo. No sin cierta razón, algunos creen tener poco que ver con el resto de los tercermundistas (Gallardo, 1994, p. 194).

Memoria visual de una nación se inserta en este espacio como una propuesta de ingreso a la modernidad "con identidad", es decir, apelando a hechos significativos de la historia nacional. La pregunta gira precisamente en torno a esa significación, ya que "las raíces indígenas" hace unas décadas solo eran mencionadas en relación con la resistencia al invasor español, y luego con la mezcla cultural y étnica que da origen a Chile y sus habitantes.

> Nuestra historia podría ser la de cualquier pueblo de América. Sus primitivos habitantes, la llegada de un invasor, el rompimiento de las tradiciones

> y los modos de vida, la creación de otro, mestizo racialmente, las luchas por la independencia, la fundación de nuestras instituciones durante la República, el quiebre periódico de esas instituciones, el deseo de crear un futuro esplendor basado en la justicia social (Toral, 2002, p. 25)[6].

En este sentido, el autor nos presenta los conflictos sociales como unidades constitutivas de la nación chilena. Una multitud de elementos entran en relación en esta obra: imágenes, textos que acompañan fragmentos del mural y cuyo rol sería "educar por medio de la palabra al observador reflexivo" (Navarrete, en Toral, 2002, p. 11), colores, la atmósfera recreada.

Para analizar la obra hemos seleccionado los paneles que la componen y algunos textos que aparecen en el libro editado en 2002 bajo el mismo nombre del trabajo de Toral, y que se presentan a modo de explicación de las distintas partes que componen el mural emplazado en el metro. Algunos de esos textos explicativos pertenecen al artista.

El pasado

La Conquista

> Una antorcha simbolizando la libertad se confunde con el sol. Un rehue, de cuyo rostro brotan lágrimas, representa el fin de un género de vida. En el extremo derecho Caupolicán en el suplicio de la pica, entre el paisaje árido de volcanes y cactus.
>
> Mario Toral

Este panel está conformado por las siguientes escenas: La batalla, Galvarino, Rehue, Caupolicán, Crucifixión, El Imperio español, Árbol de próceres y Alonso de Ercilla.

[6] El libro citado, donde se reproducen imágenes de la obra y otras que van narrando su proceso de producción, cuenta con un prólogo del historiador Leopoldo Castedo. Además, se presentan testimonios incluidos en un documental que lleva el mismo nombre de la obra.

Imagen 1: Panel sobre la Conquista.

En La batalla se nos presenta el despliegue de la violencia del invasor y la resistencia de los indígenas, de tal manera que la imagen de la guerra se entiende como elemento constitutivo y fundante de nuestra identidad, que precede al mestizaje biológico y cultural. La superioridad técnica del europeo se enfrenta a la astucia y habilidades del guerrero mapuche. Envuelta en una tonalidad oscura, el metal de un invasor no tiene rostro y monta sobre un caballo acompañado de cañones, apuntando a la "antorcha que se confunde con el sol", mientras lo rodea un campo desolado de prisioneros y muertos. También eso forma parte del imaginario: cuerpos desmembrados que podríamos interpretar como culturas desarticuladas. La destrucción y la muerte, pero a la vez la confrontación con la

muerte. Dos "razas" que, en su diferencia, son construidas en el relato como similares en su dimensión guerrera, a través de la virilidad, porque solo vemos el enfrentamiento entre varones. En cuanto representación, las mujeres ocupan otro lugar.

Imagen 2. El guerrero herido. (Toral, 2002)

Imágenes 3 y 4: Detalle de friso Imperio español. (Toral, 2002)

Imagen 5. Galvarino. (Toral, 2002)

En el centro de este panel, similar en su composición al panel Antiguos pobladores, aparece Galvarino con sus brazos cortados, aún a caballo. De sus muñones cae sangre que riega la tierra y hace brotar una planta. Una antorcha simbolizando la libertad se confunde con el sol. Un rehue, de cuyo rostro brotan lágrimas, representa el fin de un género de vida (Toral, 2002).

Bajo el cuerpo desmembrado del héroe indígena se sitúa un árbol que porta los nombres de "próceres y hombres destacados": españoles, indígenas, chilenos. Pedro de Valdivia, Lautaro, O'Higgins (en el centro), Camilo Henríquez, Manuel Rodríguez. Figuras de la Conquista, la resistencia, la guerra y la emancipación. Las mujeres encuentran un lugar en este proceso a través de Fresia e Inés de Suárez, indígena y española que también forman parte de la "mitología" femenina chilena. Recordemos que las figuras de mujeres que defienden sus posesiones y familias desde los años de la Conquista, durante la Colonia, en tiempos de guerra permanente surgen una y otra vez como verdaderos íconos. Tanto Inés de Suárez como la misma Fresia y Guacolda forman parte de la historia oficial, son retomadas para indicar un camino, unos objetivos, la ruta cuando se decide a cruzar la frontera de lo privado e incursionar en el mundo masculino: la calle, lo público, la política.

Imagen 6: Árbol de próceres. Trabajo en progreso. (Toral, 2002)

Figuras como las de O'Higgins, Carrera, Portales, Prat (si bien Prat es representado individualmente en Tributo al océano), héroes en la guerra o en la consolidación del orden institucional y social, definen también una forma de entender lo masculino.

Antiguos pobladores

En este panel encontramos La creación del mundo según el mito mapuche, Mujer diaguita, Nacimiento de América, Vida natural, Guerrero muerto, Adoración del canelo, Onas y alacalufes, El poder de la machi, y Epigramas mapuches y diaguitas.

Imagen 7: Panel antiguos pobladores.

Imagen 8: Nacimiento de América. (Toral, 2002)

La Imagen 8 corresponde a un fragmento Nacimiento de América, el cual

es un homenaje a los antiguos pobladores de Chile. En el centro una representación de la fecundidad, imagen repetida en las culturas de Mesoamérica y el Imperio inca. El nacimiento de América, homenaje a la continuidad de la vida (…). La imagen de la mujer pariendo, que a veces es representado por un hombre (Toral, 2002, p. 33).

En el extremo derecho del mismo panel (Imagen 7) se representa

> la creación del mundo, según la mitología mapuche. Fue creado por dos serpientes: Mai-Mai y Ten-Ten que también lo destruyeron. La cabeza del Dios Pillán, Dios de los Volcanes y del Fuego, observa. Es un Dios benevolente que protege a los hombres (…). Una figura de piedra representa al guerrero mapuche, siendo la guerra la actividad más noble de la raza. Lleva una representación de la clava, objeto de hueso o piedra, símbolo de la investidura del Toqui o jefe. Hay escenas de la vida cotidiana, cuerpos en un río, cactus, conchas (Toral, 2002, p. 33).

Interesante es la recurrencia nuevamente a la imagen del "guerrero mapuche" apelando a una característica distintiva de la raza, como su actividad más noble. Sin embargo, esa ha sido una representación permanente en los textos de historia acerca de los varones mapuche y de la guerra como eje de la cultura y sociedad mapuche. Nos preguntamos entonces dónde radica el cambio de mirada, ¿situarlo en otro contexto, tal vez? Por otra parte, la desnudez del cuerpo de los indígenas, tanto hombres como mujeres, que aparecen en este panel y en La Conquista no dejan de parecernos sugerentes, en la medida en que, más allá del carácter simbólico que le pueda haber atribuido el autor y que en cierta manera existe en nuestro propio imaginario respecto de los indígenas (la carencia), contrasta con la forma en que son representados los otros: los invasores. Nos detenemos en este punto a pesar de que se refiere en parte al panel descrito anteriormente: no solo no encontramos cuerpos desnudos, sino que el cuerpo del conquistador está prácticamente ausente. Si bien están los rostros (Imperio español, Imágenes 3 y 4), lo que se aprecia es la fragmentación: brazos que empuñan espadas, que empuñan la pluma, yelmos de soldados, etc. De hecho, la figura del soldado es retratada como unidad, sin embargo, pareciera vacía, casi fantasmal. La única imagen de un cuerpo "humanizado" es la del sacerdote que abraza el cuerpo de un indígena, caído en la batalla tal vez. Tomados en conjunto nos resulta mucho más poderosa la corporeidad indígena. Más real y consistente.

> Al lado izquierdo de la diosa pariendo, muestras de la vida natural de los indígenas. La caza, la pesca y, finalmente, al extremo izquierdo, los conflictos

por los espacios de caza, pesca, recolección de piñones, que terminan en la guerra. Un cuerpo clavado con flechas, un muerto ya hecho carroña que devora un ave de rapiña (Toral, 2002).

Imagen 9: La vida natural de los indígenas. (Toral, 2002)

Ahora bien, ya dijimos que estos textos que tomamos hoy del libro que plasma las imágenes de la obra cumplen una función explicativa y podríamos entenderlos como comentarios de su creador, pero suponemos que no, porque cuando emerge la voz del artista lo hace en primera persona, justificando sus intenciones y elecciones.

No obstante, en los títulos de cada parte de este panel encontramos elementos sugerentes para el análisis y que nos remiten a otras ideas. La vida natural de los indígenas, por ejemplo, que es retratada junto a la diosa pariendo: la caza y la pesca. ¿Acaso no hay en ambas actividades un componente social y cultural? ¿No es necesaria una organización y un ordenamiento que regulen esas actividades y la distribución de los productos obtenidos de

ellas? Evidentemente, aquí nos encontramos frente al relato mítico. A un nuevo relato mítico que integra elementos que suelen ser presentados por separado, solo que se hace referencia al momento fundacional y a la violencia que conlleva. Además, apela a un imaginario que perpetúa una cierta concepción —muy estrecha— de los indígenas que habitaron y habitan Chile.

Imagen 10: El poder de la machi. (Toral, 2002)

> El friso central ilustra la importancia de la araucaria y su fruto, el piñón, como alimento de los mapuches. Una machi o chamán y el resultado de sus maleficios: cuerpos contrahechos, habilidad de causar dolor físico[7].

En esta imagen se destaca la importancia de la machi, pero, "curiosamente", se apela al maleficio como producto de su acción, no a su carácter de depositaria de un saber referido a la sanación física y espiritual, a la tradición. Machi-bruja/brujo, propia del imaginario del no indígena, que observa al Otro como un sujeto peligroso.

[7] Fuente: http://www.cultura.metrosantiago.cl.

Imagen 11: Detalle de El poder de la machi. (Toral, 2002)

El encuentro

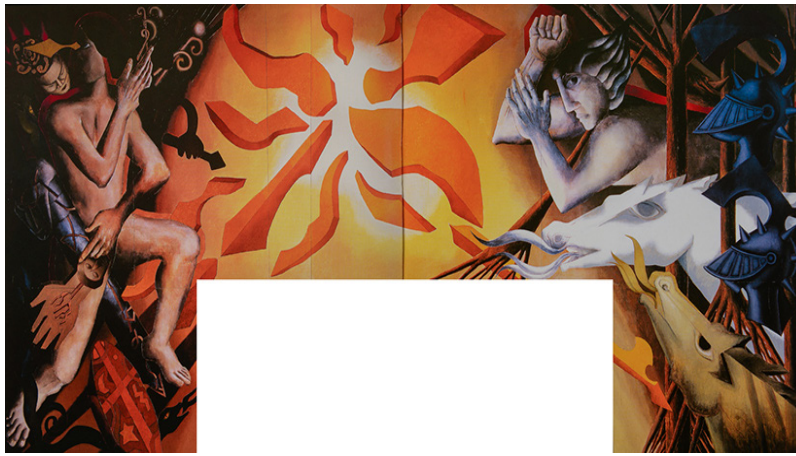


Imagen 12: Panel El encuentro.

Imagen 13: Detalle de El encuentro. (Toral, 2002)

Un gran sol desmembrado anuncia la tragedia de la guerra por venir, guerra que se extenderá hasta avanzada la República. Un mapuche joven, un mocetón, dirige su mirada hacia sus ancestros, sus mitos y modos de vida, a sus pies el kultrún, tambor sagrado. Lo rodean todos los símbolos de su raza, las dos serpientes, cetro de mando, máscaras talladas. Al otro lado viene el dios de la Guerra con el puño levantado. Los yelmos, las lanzas y los caballos de los conquistadores (Toral, 2002, p. 87).

Imagen 14: Detalle de El encuentro. (Toral, 2002)

Podríamos haber interpretado El encuentro como el momento en que se produce el mestizaje, el origen, pero lo que representa es la llegada del enfrentamiento y en cierta manera el fin: la figura del joven mapuche (Imagen 13) parece sostenerse en los símbolos de su cultura y a la vez protegerlo ante el avance de la muerte. Como una abstracción, nuevamente "leemos" la llegada del conquistador a través de la imagen de un yelmo y el caballo (Imagen 14). Pero también leemos la tragedia como un elemento de continuidad, como un eje de esta memoria visual que recoge Toral. Una memoria oscura, que se inicia con estallidos de color, pero en la medida en que avanza en su relato se va oscureciendo y fragmentando. En este sentido, no asistimos al nacimiento de la nación en los términos de la lectura más tradicional, es decir, como la mezcla equilibrada de dos "razas" que produce un tercer elemento étnicamente homogéneo. Al contrario, el artista nos conduce a observar el "otro lado" de la historia a través de aquello que ha silenciado.

El presente

Los conflictos

En este panel se encuentran Fusilamiento de Portales; Vida y muerte en las minas de carbón; Suicidio de Balmaceda; Bombardeo de La Moneda; La ley maldita; Matanza del Seguro Obrero; Arturo Prat; La masacre de Santa María de Iquique; Texto de Bertolt Brecht; y Capitán Popper, cazador de onas.

Imagen 15: Fusilamiento de Portales. (Toral, 2002)

Presento aquí escenas de acontecimientos que han dividido a los chilenos a través de su historia, situaciones en que se ha derramado sangre, divisiones trágicas que los descendientes hemos heredado y que nos separan como ciudadanos en la tierra en que deberíamos vivir en paz. Ojalá

no hubiera tenido que pintar esas escenas, pero si estas pinturas respetan su título de "Memoria visual de una nación", es un deber moral recordarlas y hacerlas presente para que no repitamos los errores del pasado (Toral, 2002, p. 175).

Imagen 16: Suicidio de Balmaceda. (Toral, 2002)

Es un deber moral escuchar a la memoria, parece decir Toral, relevando algunos hechos desde su mirada particular. Las imágenes nos introducen en el plano de las tensiones y rupturas, de la violencia que se genera al interior de la nación ya constituida. De la violencia, que podemos seguir como hilo conductor de este relato, de esta construcción textual. Son hechos de la historia y confluyen en un mismo espacio, en el eje de la contemporaneidad. Ahora bien, si observamos el mural en su conjunto, no solo estos fragmentos —que también suponen una selección arbitraria— y su tonalidad, sino la conjunción de los elementos, ¿qué podemos observar? ¿Qué comprendemos? ¿Qué historia, qué saber escuchamos?

Imagen 17: Vida y muerte en las minas de carbón. (Toral, 2002)

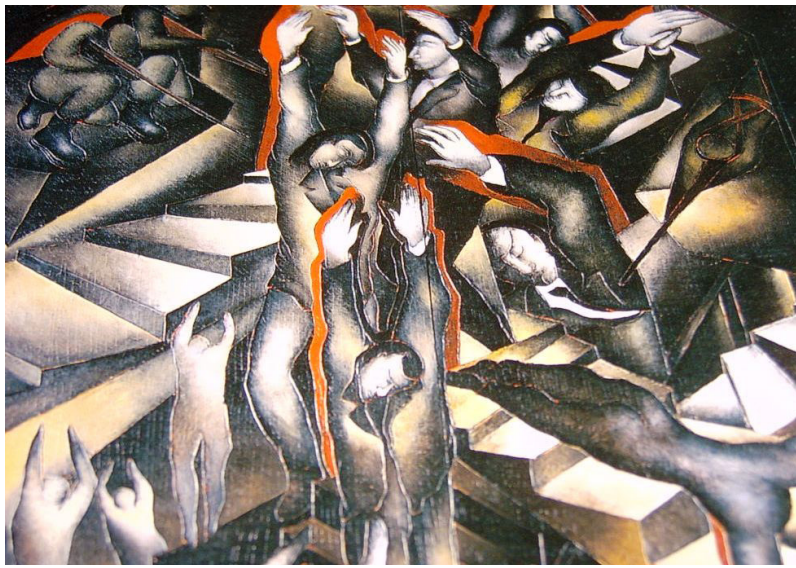


Imagen 18: Matanza del Seguro Obrero. (Toral, 2002)

Imagen 19: Bombardeo a La Moneda. (Toral, 2002)

La estación Universidad de Chile posee grandes dimensiones. Es en sí misma monumental, sin embargo, no es la más moderna, aunque está en proceso de serlo. No obstante, ella nos conduce a la universidad más antigua del país y al espacio de las transacciones comerciales; nos conduce a la educación y la especulación, una mirando a la otra. Universidad de Chile constituye el espacio de la tradición republicana, que no mira hacia a la modernidad tecnológica, sino que encarna la creencia en el progreso social y cultural. Se refiere a una identidad menos vinculada a aquella imagen ya vieja y manoseada del "jaguar latinoamericano", y más a la nación sostenida sobre un proyecto social y político, no meramente económico. No es el futuro ni el pasado, es el presente intemporal del mito. Por ello, más allá de las intenciones de su creador, *Memoria visual de una nación* representa una sugerente propuesta —no necesariamente renovadora—, un ejercicio de reconocimiento para llevar a cabo colectivamente, pero inscrito en un relato mítico prestablecido, elaborado históricamente, inscrito y escrito en textos previos. ¿Qué queda de memoria en él?

Tal vez, el ejercicio de reunir diversos fragmentos visuales que no se sitúan en la linealidad del orden de la historia, pero que son acogidos por un espacio cuya pretensión es la del orden y la totalidad.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Candau, Joel (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones Del Sol.

Debray, Régis (1995). *El Estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*. Buenos Aires: Manantial.

Gallardo, Francisco (1994). ¡Al fin todos somos posmodernos! La cultura material como paradigma de lo cotidiano. *Mapocho, 35*.

García Canclini, Néstor (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México, D. F.: Grijalbo.

La Tercera (7 de marzo del 2007). "Transantiago: alza de pasajeros genera situaciones de riesgo en Metro". p. 16.

Lechner, Norbert (1992). *Las sombras del mañana. La dimensión subjetiva de la política.* Santiago: Lom.

Le Goff, Jacques (1991). *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.

Metro S. A. (s. f.). MetroArte. Bases del proyecto.

Navarrete, Carlos (2002). Historia y voluntad de historia. Una mirada al código visual del pintor Mario Toral en sus trabajos murales. En Toral, Mario. *Memoria visual de una nación*. Santiago: Planeta.

Toral, Mario (2002). *Memoria visual de una nación.* Santiago: Planeta.

Wieviorka, Michel (2003). *La diferencia*. La Paz: Plural.

REGISTRAR LA VIDA A UN PASO DE LA MUERTE[1]

Claudio Mercado

No me llamen por mi nombre
que mi nombre se acabó
llámenme la flor marchita
que en el árbol se secó.

Desde hace veinte años que investigo la tradición oral. Movido por mi interés en la etnomusicología, me he centrado en las creencias y rituales de comunidades campesinas de Chile central e indígenas del norte de Chile (Mercado, 1996, 1997, 2003, 2003a, 2005, 2007; Mercado y Galdames, 1997; Mercado y Silva, 2001, 2003, 2007). Este trabajo lo he realizado siempre registrando en video o en audio cientos de horas. En esta oportunidad quiero hacer una reflexión sobre algo que me está sucediendo cada vez con más frecuencia: estar registrando a personas que ya han emprendido su carrera sin vuelta hacia la muerte.

Cuando se investiga en profundidad y durante años en las mismas comunidades, se van formando lazos de amistad que en algunos casos se vuelven profundos. De la investigación antropológica se pasa naturalmente a la amistad compartida durante años, el antropólogo va desapareciendo y se mantiene sencillamente la relación humana en que, creo, debe estar basada toda etnografía (Geertz, 1989).

Entonces pasan dos cosas, entre muchas otras, claro: se produce una relación de confianza en que el "filmado" está absolutamente dispuesto y quiere ser registrado en sus pensamientos y situaciones más íntimas, consciente de que está dejando un legado para ser visto y escuchado por otros, ya sea en este mismo tiempo, ya sea en el futuro, cuando él ya no exista. Lo otro que sucede es que a partir de esa relación de amistad que se desarrolla se me

[1] Presentado en el Primer Encuentro sobre Cine Chileno. Cineteca Nacional, 2011.

quitan las ganas de estar registrando, pues solo quiero estar escuchando, aprendiendo, conversando, sin máquinas de por medio, o bien, ya me he involucrado tanto en la tradición que estoy investigando que, o estoy cantando a lo divino con los cantores o estoy chineando con los chinos[2].

Entonces aparece el compañero audiovisualista Gerardo Silva y él asume la responsabilidad de filmar todo lo que acontece en los terrenos. Pero luego ya han pasado más de diez años en que Gerardo ha cumplido esa obligación, y se casa y vienen los críos y ya comienza a no poder salir tanto a registrar el día a día. Si no estamos con un proyecto concreto de realización, la cosa se pone más difícil. Entonces retomo la cámara y sigo registrando sin dejar de preguntarme: ¿Debo registrar o simplemente vivir?

Reviso cintas filmadas allá en La Canela de Puchuncaví en el 2001, hace ya diez años. Aparece don Rutilio, viejo fantástico de más de ochenta años, medio ciego y sordo, y con una memoria privilegiada y la cabeza llena de versos.

Ahí está don Rutilio, hablando con Guillermo, mi compañero chino de Pucalán, que en ese proyecto hizo de etnógrafo. Con él nos fuimos a La Canela a hablar con los viejos y encontramos a don Rutilio. Sus familias se conocían y por ahí se largó la conversa, luego don Rutilio comenzó a decir versos y le dieron ganas de cantar "pero no tengo ná tocador".

—Yo ando con la guitarra en la camioneta, don Rutilio —le digo.
—Ah, ya, tráigala entonces, ¿pero y la sabe tocar?
—Veamos, po.

Y me pongo a tocar y don Rutilio comienza a cantar un verso a lo divino y de ahí en adelante ya estamos muchas noches en su casa, dos velas encendidas entre las paredes de barro de su casa perdida en los cerros canelinos. Afuera, el monte, la luna creciente, las estrellas; adentro, don Rutilio, Guillermo, Gerardo, yo, la guitarra y los versos.

[2] Los bailes chinos son cofradías rituales de campesinos y pescadores que forman parte fundamental de la religiosidad popular de la zona central de Chile.

Ahora estoy en Pirque, en mi cerro. Han pasado diez años y miro las cintas y ahí está don Rutilio, pero don Rutilio ya está muerto, de él solo quedan el recuerdo y estas grabaciones. Aquí está de nuevo su voz, su alegría, su rostro sonriente diciéndome: "Mire que toca bien la guitarra, se hace el hueoncito nomás". Miro a don Rutilio luego de tantos años, él no puede verme ya. Ahora canta una cueca en un primer plano hermoso que sostiene Gerardo. La mitad del rostro en luz de vela; la otra, mitad oscuro.

> Esa me la enseñaba mi mamá. Me le olvidan. Ustedes tienen la culpa que me estoy acordando. Estas [grabaciones] las llevan pa' Pucalán, pa' Los Maquis, pa' allá me gustaría, allá me conocen remucho.

Don Rutilio está consciente de que estas grabaciones son para que otros las vean, para que ahora, que se mueve poco, pueda viajar adentro de una cinta y aparecer en Pucalán y Los Maquis cantando como hace cincuenta años. Y luego agrega, consciente también de su próximo fin: "Y estoy viejo ya, el viejito se muere y queda un recuerdo".

Luego se lanza a contar de los tiempos de la Conquista, cuando llegaron los españoles y se encontraron con los indios en Puchuncaví: "Indios, habían indios y llegaron los españoles, le fueron buscando la buena a los indios". La maravilla de la memoria, de la tradición oral transmitida de generación en generación, contando una historia que ocurrió a comienzos de 1600, hace más de cuatrocientos años. Aquí está don Rutilio recordándola, como si hubiera pasado ayer, y diciéndonos: "Eso me lo conversaba mi viejita a mí".

La increíble posibilidad del audiovisual de registrar el habla, los movimientos, el gesto, el recuerdo, la memoria, los ojos, que se mueven inquietos y sonríen aun cuando ya de ellos no queda nada, solo huesos en el cementerio de Puchuncaví (Portelli, 1991).

¿Qué filmo mientras filmo y sé que este hombre que filmo estará muerto dentro de poco tiempo? ¿Qué pretendo atrapar, qué pretendo aprehender en estas máquinas? ¿Los gestos, las palabras, la voz, el pensamiento de un hombre? ¿Las vivencias de alguien que dentro de poco ya no existirá? ¿Y qué decir de Honorio Quila, el más afamado poeta y cantor a lo divino de la zona central?

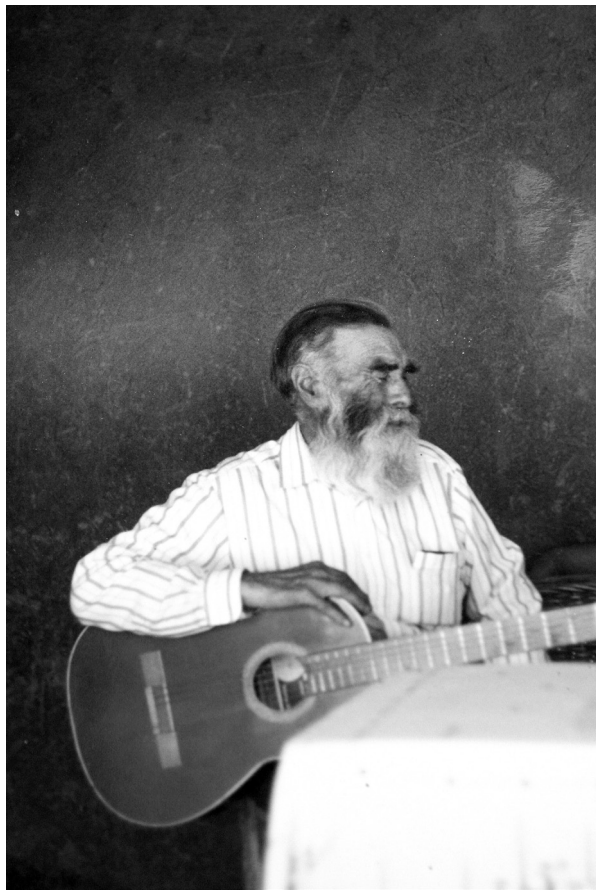


Imagen 1: Don Honorio, Loyca, 2002. (Autor desconocido)

Durante más de diez años lo iba a ver a su casa, al final de Loyca Arriba, allá cerca de San Pedro de Melipilla, y ahí me contaba su vida y cantaba y refería versos uno tras otro, y me enseñaba toquíos y melodías, pero nunca quiso que lo grabara, que hiciéramos un documental, un libro, un disco. Nunca.

Pero cuando llegó a los noventa años y se enfermó y se dio cuenta de que moriría, me mandó llamar para que hiciéramos un libro.Y trabajamos durante seis

meses, él postrado en cama con la mente ya perdida en una nube de ensoñaciones contándome fragmentos de su vida, yo con una grabadora de audio registrando sus conversas, pues el pudor me impidió sacar la filmadora. Pensé que no era aquel Honorio, postrado y enfermo, el que debía quedar registrado visualmente.

En este caso la relación entre el legado que estaba dejando y su próxima muerte era evidente. "Esto no lo dejemos en el libro" o "Esto tiene que ir en el libro", me decía luego de contarme algún fragmento de sus pensamientos.

Imagen 2: Don Chosto. (Nicolás Piwonka)

Pero no voy a repetir aquí todo lo que escribí en ese libro, que además de la vida y obra del poeta contada por él mismo, es una reflexión sobre el estar ahí conversando y registrando los últimos meses de vida de un poeta campesino.

¿En qué lugar humano me sitúo en esta investigación? ¿Cuál es el límite entre el investigador y la vida? Honorio me mira sonriendo desde su cama y me dice:

No se puede tener
trato con las casadas mujeres
porque tienen el decir
no se puede, no se puede

No ve, todas esas cosas hay que meterlas en el libro pa' que tengan conocimiento los demás, pa' que la juventud, las nuevas generaciones [sepan] (Quila y Mercado, 2009, p. 48).

Y ahora estoy haciendo un libro sobre don Chosto Ulloa y Santos Rubio, los dos pilares del canto a lo divino y el guitarrón de Pirque. Don Chosto murió hace seis meses y tengo cuarenta horas de filmaciones de él. Conversaciones, cantos, enseñanzas, paseos a la cordillera, reflexiones. Filmaciones que se han convertido en un tesoro patrimonial. Santos está ahora con un cáncer terminal. Ambos lo sabemos y apuramos el registro, trabajamos contra el tiempo. Tengo filmaciones de él durante diez años, pero ambos queremos más.

Es la obsesión por el registro. ¿Es realmente necesario intentar registrar todo, dejar en una cinta los fragmentos de la vida de los viejos sabios? Veo a don Rutilio y ya murió, escucho a Honorio y ya murió, veo a Chosto y ya murió, Santito está siendo llamado en esta hora.

Pienso y me digo es importante registrarlos, son parte de un mundo que desaparece con ellos, es un modo de entender el mundo, es pensar el mundo en décimas, es saber que el mundo es mucho más que lo que se ve y cantarlo en versos. Es una manera de pararse en el mundo que desaparece. El mundo se mueve sin parar y todo es cambio continuo, estos viejos campesinos que registro una y otra vez son fragmentos de un modo de vida. La flor y nata de los cantores, de gente que vivió en un sistema de pensamiento oral, donde la memoria es fundamental. La mente llena de versos, el mundo de la preescritura, el mundo oral, las historias contadas y vueltas a contar (González, 1992; Ong, 1993).

"A ver, Santito, dígame algunas cuartetas, usté que sabe tantas". Santos me mira sin ver, en silencio recorre su memoria y comienza:

Cuando el sol se está apagando
las aves emprenden vuelo
buscando sus dormideros
pasan por bandás volando.

A ver, pero le voy a decir las menos conocidas para que queden en el libro, déjeme recordar las más encachadas, no vamos a poner las que ya se conocen.

Imagen 3: Santos en mi casa. (Claudio Mercado)

Santos sabe que el cáncer se lo está comiendo, aunque su ánimo está bueno y dice que es solo una bajada de peso y no nombra la enfermedad y así la conjura, lo tiene muy claro y sabe que este trabajo que estamos haciendo es seguramente el último. El libro de Santos y Chosto, los dos más hermosos pircanos. Honorio murió mientras preparábamos su libro, Chosto murió mientras planeábamos este proyecto, Santos morirá mientras hacemos el libro, Rutilio murió sin que hayamos editado su película.

Ya lo sé, sé que estas filmaciones son un patrimonio, sé, mientras filmo a Santito, que estos pueden ser sus últimos registros; siento, mientras hago foco y cambio el encuadre de su rostro, que tengo el privilegio de estar registrando este tesoro, que durante años hemos cultivado una amistad y una confianza que me permite estar ahora filmando limpiamente. En unos días más Santito no existirá, solo quedarán los registros. Aún podremos ver una y otra vez sus dedos sobre el guitarrón o su rostro feliz contando alguna historia. Cuando Santos muera morirá gran parte de la memoria pircana, de la historia oral pircana.

Registrar para el presente, registrar para el futuro. Cientos de horas de registro de los que hemos usado tan poco en los documentales. El material está aquí, es parte de la historia. Pasará a formar parte de los archivos. Fragmentos de los comienzos del siglo XXI, fragmentos de la historia pircana.

Voy yendo donde Santos, tengo un nudo en la garganta, la mirada más allá de los carteles del metro, más allá de las conversaciones y del sonido del carro. Por mi mente pasan las imágenes de don Chosto en su cama, flaco, tan flaco, esperando la muerte. Luego aparece el tío Quique, en los huesos, mirándome ya entregado a la muerte. Luego Honorio. Los encuentros con los moribundos se suceden, es la ley de la vida, nos vamos haciendo viejos y la muerte se nos va acercando, primero acompañando a morir a los más viejos, luego muriendo nosotros mismos.

El último mes nos hemos estado viendo con Santos todas las semanas, trabajando en el libro, él hablando y yo filmando. Santos está lleno de planes. Quiere ver las grabaciones de don Chosto, quiere hacer segunda guitarra a las grabaciones de cuecas de don Chosto, quiere tocar un par de tonadas y sobregrabar guitarras, acordeón y arpa. Consigo un estudio de grabación con el Cristian Antoncich, allá en Viña. Hablamos con Santos y quedamos que en diez días, cuando vuelva del norte, iremos a grabar. Me voy al norte por seis días con la Pichimuchina a tocar y dar charlas en Salamanca, Coquimbo, Ovalle, La Serena y Andacollo. Una joya. Cuando vuelvo, Santito se ha venido abajo y está en cama, sin fuerzas, sin comer, la muerte acelerando su trabajo. Lo llamo y quedamos de vernos el miércoles. El miércoles lo llamo para ir y me dice que no tiene fuerzas, que lo dejemos para el viernes. Su voz es un susurro por el teléfono.

Imagen 4: Santos cantando a don Chosto en el cementerio. (Colomba Elton)

Hoy es viernes y voy del museo a su casa. El corazón apretado, los discos de su maestro Joaquín Cantillana recién sacados del Archivo de Musicología en la mochila, grabaciones del año 1964 que harán feliz a Santos. Sé que cualquiera de estas visitas puede ser la última.

La lucha entre las ganas de registrar todo lo posible y solo estar con él, acompañarlo en su último camino, conversar sin una máquina de por medio. El límite entre la obligación del registro patrimonial y la vida simplemente es muy fino. ¿Cuándo parar de registrar?

En mi mente aparece Honorio en su cama de moribundo refiriendo verso tras verso, los ojos brillantes, la barba blanca, los fragmentos de sus noventa años pasando por su mente. Yo, privilegiado por quizás qué leyes, escucho y registro a los viejos sabios del campo.

Los viejos se están muriendo, nos estamos quedando solos.

Cuando Santos muera, morirá con él la generación de guitarroneros pircanos del siglo pasado. Los que quedarán, Juan Pérez y Alfonso Rubio, ya tienen otra experiencia de vida, de códigos más urbanos.

Con Santito muere una manera de entender el mundo. Se acaban las historias contadas una y otra vez, la alegría de la palabra, la memoria privilegiada, las historias pircanas.

Entonces, mientras puedo registro los últimos retazos de ese mundo.

¿Para qué? Tantas veces me he hecho esa pregunta y aquí voy una vez más, el trípode colgando del hombro, la mochila con la cámara y la grabadora de audio, los ojos semicerrados recordando versos. Hace poco más de un mes fuimos a cantarle con Santos a Chosto en el cementerio. Ahora tendremos que ir a dejar a Santos.

Registrar el mundo, intentar aprehender, capturar el mundo. Y el mundo siempre escapando, inaprensible (Taussig, 2002).

El proyecto de ir a Andalucía a cantar a los pueblitos de la Sierra de Ronda, ya organizado y financiado en parte, quedará trunco. Era un viaje tan bonito: Santos, Juan Pérez, yo y mi filmadora. El encuentro con los trovadores campesinos andaluces, los conciertos, los talleres, las hermosas filmaciones que hubiera realizado. Nos faltaron un par de meses de vida.

Santito se está muriendo, eso es todo. Los planes que teníamos para el libro no podrán cumplirse, tendré que usar el material que tengo, que es bastante. Santito se está muriendo y al diablo el registro, Santito se está muriendo y una tristeza infinita me aplasta. Tanta vida, tanta vida muerta. El mundo sin don Chosto y sin Santos es un mundo muy distinto. Pirque quedará vacío, en silencio. La melancolía se ha sentado en mis labios. Desde el cerro El Alto al Purgatorio, del cerro Corazón a Los Azules, Pirque se está quedando huérfano.

Santito está muriendo. Nos conocimos hace más de diez años. Hemos pasado muchas horas juntos, cantando, conversando, planeando, haciendo, registrando, él contando, yo escuchando. Ahora tiene las horas contadas, ¿debo seguir registrando, tratando de aprovechar sus últimos días, sabiendo que cuando Santos muera morirá un tesoro irrecuperable?

La vida con su rodar
en la muerte se convierte
y el agua de la vertiente
ya la vuelve a comenzar.

Los versitos acuden a mi mente uno tras otro, Santos les cantó a tantos angelitos y ahora se encontrará con ellos en el más allá. Escribo estas palabras un mes antes del Encuentro en la Cineteca, no puedo dejar de pensar que seguramente cuando presente estas palabras Santito ya habrá muerto. Llego a Pirque, Santos está tendido en la cama, solo, con el rostro al aire.

Un gorro de lana blanca le cubre la cabeza, la cara tan flaca, hundida. Respira con dificultad, cada respiro es una queja. El cáncer le está comiendo el estómago, apenas consigue hablar.

Santito querido, te estás yendo, ya te vas. Aquel espíritu rebosante de energía se ha apagado, aquel cuerpo lleno de materia se ha acabado.

La ley de la vida, todo lo que nace, muere. Como cantan los alféreces de los bailes chinos: "Porque somos en esta vida, somos una sombra pará".

Nos saludamos y me pregunta si traje a Cantillana:

—Sí, aquí está, ¿lo escuchamos altiro?

—Altiro nomás.

Pongo el disco y me siento a su lado. El rostro inmóvil, de a ratos me parece que ha dejado de respirar. Es obvio que no sacaré la filmadora, no tiene ningún sentido, pero me interesa grabar los comentarios que supongo hará sobre Cantillana. Saco la grabadora de audio y la echo a andar.

Escuchamos y Santos hace mínimos comentarios, el gran conversador ha callado. Escuchamos las grabaciones hechas en 1964 y la voz se escucha clarita, como si Cantillana hubiera salido de su tumba y estuviera cantándole nuevamente a su alumno. Aquí estoy registrando las impresiones de Santos sobre otros registros. La vida es un sinfín. Los registros de investigadores anteriores nos permiten escuchar nuevamente a los cantores antiguos, devolverlos a la vida. Recuerdo los ojos brillantes, la cara de asombro, el enmudecimiento de don Honorio cuando le llevé grabaciones que había encontrado en que él cantaba cincuenta años atrás.

Al tercer verso Santos sonríe y dice: "Este es el versito que quería escuchar, el de los santos en el cielo, este me lo sabía", y se queda quieto escuchando. Luego de unos seis versos me dice:

—¿Quiere probar el guitarrón, Claudito?
—Ya po —le digo—, claro que me gustaría.

El maestro Segundo se lo entregó hace una semana y me dijo por teléfono que había quedado muy bueno. Busco entre los siete u ocho estuches de instrumentos hasta que lo encuentro. Lo saco y comienzo a tocarlo, de verdad que está bonito y me lanzo a tocar la común y los adornos que me enseñó hace como un mes y de pronto Santito dice: "Ahí tiene que subir con la cuarta, en la quinta línea tiene que subir. ¿No se lo había dicho? No me había fijado que no lo hacía. Ya, toque nomás, eso, ahí, así es la cosa". El profesor aún no se apaga, siempre atento a las mejoras de sus alumnos.

Me lanzo a cantar un versito por Noé que me dio don Chosto con la cuarteta:

El arca santa trabajó
Noé con segura guía
navegando noche y día
sobre las aguas pasó.

Don Chosto, mi querido maestro, muerto hace ya seis meses, diez años junto a él, registrando, aprendiendo, cantando, conversando tardes enteras, mañanas de lluvia junto al brasero y siempre reflexionando sobre las escrituras, sobre los versos, sobre los espíritus y las visiones, sobre el significado de la vida y la muerte.

—Toma, llévate ese verso por Noé que es muy rebonito, yo no me lo aprendí nunca —me dice don Chosto.
—¿Y por qué me da estos versos, don Chosto?
—Pa que los cantís cuando yo me muera, pos, Claudio, si nadie sabe estos versos, pa que cuando yo me haya muerto los cantís y te acordís de mí.

Y aquí lo estoy cantando a Santos, su querido amigo, con el que se encontrará pronto nuevamente. Quizás.

Imagen 5: Don Chosto en su casa. (Claudio Mercado)

P. D.: Estas reflexiones fueron escritas hace un año y medio. Santos murió en mayo del 2011. Es diciembre del 2012 y todavía no consigo terminar el libro de don Chosto y Santos. Está bien adelantado y está potente, pero necesita más tiempo. Estoy revisando 250 horas de filmaciones de los guitarroneros de Pirque, a partir de ellas estoy haciendo el libro.

Bibliografía

Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Madrid: Paidós.

González, José (1992). Historia y antropología: de la teoría a la metódica pasando por las fuentes. *Gazeta de Antropología, 9*.

Mercado, Claudio (1996). *Tiempo del verde, tiempo de lluvia. Carnaval en Aiquina*. Santiago: Lom, Chimuchina Records.

——— (1997). *Pa que coman las almas. La muerte en el alto Loa*. Santiago: Lom, Chimuchina Records.

——— (2003). *Con mi humilde devoción. Bailes chinos de Chile central*. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino y Banco Santander. Recuperado de www.precolombino.cl

——— (2005). Con mi flauta hasta la tumba. *Boletín del Museo Chileno deArte Precolombino, X*(2). Recuperado de www.precolombino.cl

——— (2007). De la guitarra grande al guitarrón amplificado. Una historia de 25 cuerdas. *Resonancias, 11* (21), 57-82.

Mercado, Claudio, y Galdames, Luis (1997). *De todo el universo entero.* Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino.

Ong, Walter (1993). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Portelli, Alessandro (1991). Lo que hace diferente a la historia oral. En Schwarzstein, Dora (comp.). *La historia oral*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Quila, Honorio, y Mercado, Claudio (2009). *El sol cuando a mí me hablaba. Honorio Quila, poeta campesino.* Santiago: Chimuchina Records.

Taussig, Michael (2002). *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje.* Bogotá: Norma.

Filmografía

Mercado, Claudio (1994). *Con mi humilde devoción.*

——— (2003a). *Don Chosto Ulloa: Guitarronero de Pirque*.

Mercado, Claudio, y Silva, Gerardo (2001). *La Reina delAconcagua*.

Mercado, Claudio y Silva, Gerardo (2003). *Quilama, entre el cielo y el mar.*

Mercado, Claudio y Silva, Gerardo (2007). *Cantando me amaneciera.*

IMÁGENES DE LA NACIÓN EN EL CINE CHILENO ACTUAL: LA REPRESENTACIÓN DE "LO CHILENO" COMO CULTURA POPULAR

María Paz Peirano

Este trabajo es una aproximación al cine comercial nacional como una fuente de imágenes construidas sobre la realidad sociocultural chilena. Estas imágenes constituyen una manera de narrar lo nacional mediante representaciones que interpelan al público masivo, posibilitándoles el reconocimiento y su proyección.

Me referiré al cine no documental, es decir, a lo que convencionalmente se entiende por cine de ficción. En específico, al cine chileno del "boom" de los últimos años, es decir, al auge que ha tenido en comparación con las décadas anteriores, pues las películas tienen cada vez más promoción, se habla de ellas tanto en los medios como en el mundo intelectual, se exhiben por la televisión, se hacen DVD y secciones especiales sobre cine chileno en revistas y tiendas de arriendo, y se ha ido revirtiendo el miedo a pagar una entrada al cine para ver un "producto nacional".

Creo que este cada vez mayor consumo masivo del cine chileno, junto con las nuevas políticas culturales de apoyo a la industria audiovisual por parte del Estado chileno, resitúan la importancia del cine nacional como artefacto cultural y como dispositivo imaginario, digno de análisis antropológico.

Cine y nación

Al hablar de la imagen cinematográfica hablamos tanto de un producto cultural como de una fuente de producción simbólica: un dispositivo para la creación de realidades —ficciones—, mediante las cuales no se representa tanto la realidad concreta como las propias representaciones de los realizadores o la "lectura" imaginaria que hacen sobre esa realidad. El interés por la imagen cinematográfica radica en su carácter de artefacto social con cierta

intencionalidad cultural, interpretable según el sistema de convenciones, lo que le permite al realizador dotar de sentido a los receptores de acuerdo con el código de valores compartidos y reglas de implicancia e inferencia que sean significados por estos. Como propone Barthes (1970), la lectura de la imagen es siempre histórica, puesto que solo es inteligible si se conocen sus signos, y exige para su lectura un saber cultural junto a la remisión a significados globales penetrados de valores.

En este sentido, las imágenes cinematográficas no revelan al mundo cómo es, sino cómo se lo configura y cómo se comprende en una época y un contexto cultural determinados (Sorlin, 1985). Así, la cámara busca lo que parece importante para todos y descuida lo que considera secundario. El filme no convence, entonces, porque haga o reproduzca "la realidad", sino que persuade porque se conforma con un saber anterior, que en cierta forma viene a autentificar. No muestra sino los fragmentos de lo real que el público acepta y reconoce, y además puede contribuir a ensanchar el dominio de lo visible.

Como expresa el sociólogo Pierre Sorlin: "El filme constituye ante todo una selección (…) y una redistribución: reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que (…) es una retraducción imaginaria de este. A partir de personas y lugares reales, a partir de una historia a veces 'auténtica', el filme crea un mundo proyectado" (1985, p. 170).

Uno de estos mundos proyectados posibles es el mundo de lo nacional. Abordaré la nación como una construcción social y simbólica moderna, que implica una determinada manera de organizar y construir sentidos coherentes con la experiencia colectiva. En la esfera pública el discurso nacional se articula sobre un "nosotros" que es altamente selectivo, construido por una variedad de instituciones y agentes culturales. Benedict Anderson (1993) ha llamado a las naciones "comunidades imaginadas", y sostiene que la narración está en la base de los relatos cohesionantes de la nación moderna, puesto que proporcionan los medios para representar estas comunidades y permiten la identificación con un grupo de personas con la que es imposible relacionarse directamente en lo cotidiano. La narración permite entonces construir la metáfora de la cohesión social moderna, vale decir, una experiencia colectiva unitaria bajo la imagen de "los muchos como uno".

A este respecto, las películas participan como imágenes-narraciones de un proceso de resignificación cultural. Se dirigen al imaginario de quien las ve, desencadenando una relación entre tiempo y memoria, y dando un nuevo significado a la experiencia presente. Vale decir, las películas permiten "vivenciar" mediante la imagen la pertenencia a un colectivo, pero no por el encuentro cara a cara o la acción colectiva, sino mediante la identificación y proyección en la imagen representativa. Este fenómeno se ve facilitado por el acto ritual de asistir a la sala de cine, donde se establece una identificación momentánea en la relación precaria con los otros, pero su fuerza radica sobre todo en la comprensión del sí mismo mediante esa imagen de "nosotros" que va a mirarse en la pantalla.

A este efecto alude Anthony Smith (2000) cuando se refiere al poder de las comunicaciones audiovisuales del siglo XX y destaca el papel de los intelectuales en la reafirmación y la legitimación de memorias y mitos existentes, que permiten la identificación y proyección masiva. La intelectualidad selecciona ciertos rasgos considerados fundamentales, que en sí mismos pueden carecer de significados intrínsicamente "nacionales", pero que parecen representar un modo de vida nacional. Así, pues, se excluyen otros rasgos, símbolos, valorizaciones o experiencias grupales que no se consideran representativos. Los cineastas, entonces, producen ciertas imágenes de nación que recogen imaginarios nacionales previos y que son resignificados. De esta manera, el cine se encuentra en el cruce entre la reproducción-producción-reelaboración del imaginario sobre la identidad cultural, y la producción y reactualización de discursos públicos sobre la identidad nacional.

Chile en el cine chileno contemporáneo

El Estado-nación, como forma jurídica, territorialización del poder y discurso ideológico de integración, aparece en Chile a principios del siglo XIX con motivo de la lucha independentista. Se construyó en ese entonces una imagen de nación independiente del Imperio español, que tenía como baluarte su carácter republicano, sustentado en cierta medida por la fuerza ancestral de lo que se asume como principal origen, el pueblo mapuche.

A medida que avanza el siglo, se va instalando como relato hegemónico de lo nacional la versión liberal republicana de la nación, según la cual Chile se comprende como un país de ciudadanos, un país civilizado y de progreso, una nación homogénea que excluye de los sectores que no armonizan con la utopía republicana de cuño francés que habían construido las elites.

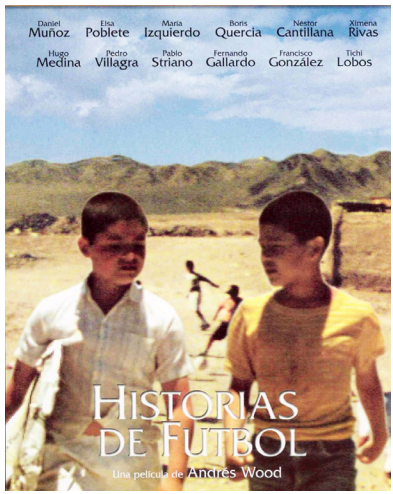
En tensión con la versión anterior, y contra la universalidad ilustrada y abstracta del relato liberal, hacia finales del siglo XIX otra versión de lo nacional empieza a gravitar en la esfera pública. Es aquel discurso que, influido por el Romanticismo alemán, destaca los particularismos culturales, la singularidad y el sentimiento nacional relacionado con el rescate de aquello que es específico de un pueblo: la lengua, las costumbres, las tradiciones, los modos de ser, los dichos y creencias populares. Esta nueva versión culturalista, posicionada desde la Guerra del Pací fico (1879), amalgama la ideología de la homogeneidad con el concepto de mestizaje, concepción que va permitiendo ampliar la base social de la identidad mediante la autoafirmación de los sectores sociales medios y populares. Surge la figura del *roto chileno*, que pasa a ser en el imaginario colectivo una figura emblemática de la nación.

Una de las formas que adquiere la versión "culturalista", principalmente a partir de los años 60, es la que releva las prácticas culturales de los sectores subalternos de la sociedad chilena, o el "bajo pueblo", como la "auténtica" chilenidad. Vale decir, reivindica como especificidad cultural chilena los modos de vida, el habla, las formas de verse y relacionarse, en fin, las prácticas cotidianas y la estética propia de los sectores populares de la nación. Esta versión, como comenta Jorge Larraín (2001, p. 173), considera al bajo pueblo el baluarte de una chilenidad esencial, en cuanto heredero de la tradición mestiza, y en cuanto manifestación alternativa a la cultura del orden civilizado y los patrones occidentales de las elites.

Son estas versiones "culturalistas" las más adoptadas por el cine chileno contemporáneo. Es notable la tendencia de los realizadores de películas de consumo masivo a representar mediante la imagen movimiento ese "pueblo" de las versiones culturalistas de la nación. No es mi intención analizar cuán concordantes son las imágenes presentadas en el cine chileno

contemporáneo con las prácticas reales de este sector del país. Por supuesto, no es un tema menor, ya que nos conduce a la problemática del reconocimiento efectivo del grupo con la representación ("según el cine chileno —me comentaba un viejo amigo—, todos somos delincuentes"). Sin embargo, quiero abordar justamente la elección de los directores de estas imágenes, su presencia insistente en cada nueva obra que aparece, por más que ninguno de ellos pertenezca realmente al mundo popular, sino a la elite económica e intelectual de este país. Sin embargo, debemos notar que todos ellos han tenido, o dicen haber tenido, relación con este mundo a lo largo de su experiencia vital.

¿En qué consiste esa representación? Intentaré hacer una síntesis de los elementos visuales y contenidos recurrentes del cine post *Caluga o menta* (Justiniano, 1990), o, más concretamente, post *Historias de fútbol* (Wood, 1997), películas que enfocan la mirada francamente en el mundo popular, contienen varios elementos presentes en las películas posteriores e influyen en la visualidad de varias de las películas de acogida comercial de este periodo, como *El chacotero sentimental* (Galaz, 1999), *Taxi para tres* (Lübert, 2001), *Mala leche* (Errázuriz, 2004) o *Azul y Blanco* (Araya, 2004).



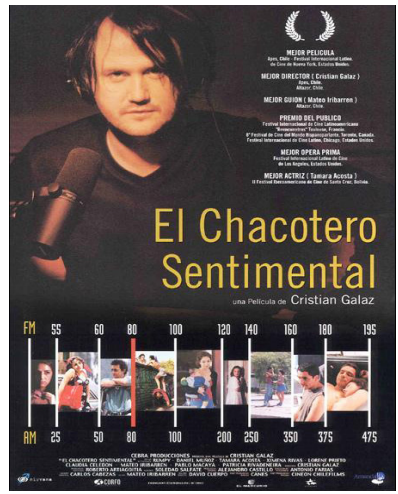


Imagen 1: Póster promocional *Historias de fútbol*, 1997. Imagen 2: Póster promocional *El chacotero sentimental*, 1999.

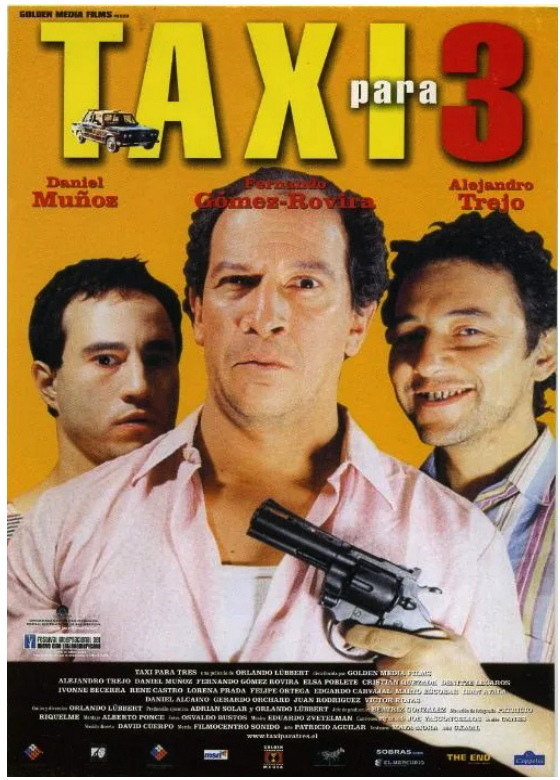


Imagen 3: Póster promocional *Taxi para tres*, 2001.

He detectado principalmente dos formas de mirar lo popular desde el cine contemporáneo. Una sitúa el mundo de lo popular en un contexto cotidiano y lo releva como un estilo de vida propio y notable. La otra se refiere en específico a lo más marginal dentro de este mundo popular, al "bajo pueblo" vinculado con la delincuencia, la violencia, el narcotráfico o la prostitución. Si bien en las películas se puede optar por una u otra, también es frecuente que ambas se articulen dentro de la misma propuesta, como sucede en *Taxi para tres* o *La Fiebre del loco* (Wood, 2001): el cotidiano popular atravesado por la violencia o la delincuencia, que presenta un límite sutil entre lo popular y lo marginal.

Imagen 4: Fotograma de *Taxi para tres*, 2001.

En el primer caso, las películas presentan personajes que pertenecen en su mayoría a las clases bajas o medias-bajas, hombres trabajadores (obreros, jornaleros, feriantes, pescadores, taxistas, mecánicos), mujeres dueñas de casa o asalariadas (vendedoras, cajeras). La aparición de las mujeres merecería un tratamiento especial. Por el momento, baste señalar que la mirada del cine chileno actual es una mirada principalmente masculina: a las mujeres se les asigna, generalmente, roles secundarios como "parejas de", "hijas de", "madres de" o "sexo de". En el segundo caso, los personajes se dedican principalmente a la delincuencia en variadas formas (narcotráfico, robos, apuestas o mundo del hampa en general) y las mujeres a la prostitución o mundos relacionados, como las bailarinas de boite en *Los debutantes* (Waissbluth, 2003). Desde las dos perspectivas, los personajes nos recuerdan al tradicional "roto chileno", con su fuerza, su empuje, su violencia y agresividad. Pero también al roto pillo, con la famosa "picardía del chileno", el ingenio para engañar "al malo" (antes, el diablo), buscar los intersticios en la normativa social y manipular las normas "por lo bajo", eludiendo el enfrentamiento directo.

Imagen 5: Fotograma *Historias de fútbol*, 1997.

Las relaciones entre estos personajes, decíamos, se dan en prácticas cotidianas como el trabajo, el partido de fútbol, los encuentros con los vecinos, las compras, las schoperías[1], las instancias familiares en torno a la mesa (desayunos, almuerzos y onces)[2]. Todo aquello está rodeado de un mundo de objetos particularmente reconocibles, como las vestimentas, las micros amarillas de Santiago, la vajilla barata, la marraqueta[3], la televisión constantemente prendida o los cuadros religiosos en las paredes de las casas. Cabe aquí observar la importancia asignada al fútbol (como tema en la vestimenta y como instancia de reunión), a la televisión y los medios de comunicación, al comensalismo, a los alimentos y la reunión familiar, así como a la sugerida presencia de la religiosidad popular.

[1] Local dedicado al expendio y consumo de cerveza.

[2] Comida similar al desayuno que se sirve a media tarde.

[3] Pan típico de Chile, creado por inmigrantes franceses del puerto de Valparaíso.

Dentro del universo de objetos cotidianos, se destaca la presencia de la bandera nacional tanto en su forma tradicional como en la vestimenta de los personajes (poleras, parches, etc.). Este elemento, que podría resultar una "obviedad" de la nación, es una imagen fuerte y altamente persistente, sobre todo de la manera como se muestra en estas películas: sacada del contexto institucional y resignificada mediante su uso cotidiano y su instalación en el mundo popular.

Por otra parte, cabe destacar que las relaciones familiares, barriales o entre los grupos de pares están mediadas asimismo por un elemento que en el cine chileno es clave y es la presencia de lo "shileno" con *sh*: es decir, el habla popular. La forma de hablar cotidiana y los códigos utilizados en la marginalidad, así como las expresiones particularísimas de nuestro contexto sociocultural, se convierten en sonidos icónicos que permiten diferenciar e identificar a la nación como tal.

Por lo demás, este mundo de personajes cotidianos y marginales está enmarcado en ciertos espacios recurrentes también. Las locaciones más frecuentes son los barrios C2 y C3, las casas de familia, las canchas de fútbol barriales y los sitios baldíos en el caso de los relatos sobre marginalidad. En la presencia de estos dos últimos espacios se nota la marca de *Caluga o menta*, película que abrió las referencias sobre la marginalidad y la delincuencia del cine de los 90, y donde se materializa la desesperanza en el espacio vacío y desértico del terreno baldío y la cancha de tierra bajo un desbordante sol. La cancha del barrio popular de *Caluga o menta* la volveremos a ver en *Johny 100 Pesos* (Graef Marino, 1993), y luego de nuevo tanto en *Historias de fútbol* como en *El chacotero sentimental*, *Taxi para tres*, *Mala leche*, *Azul y Blanco* y hasta en *Machuca* (Wood, 2004). Cabe observar además la presencia constante de las torres de agua de Santiago.

Además de los espacios urbanos, locaciones recurrentes son aquellas que se sitúan en paisajes de belleza destacada en los sectores rurales del país. El paisaje chileno se vuelve a presentar aquí como un *topos* habitual, como la "loca geografía" que enmarca las prácticas cotidianas de los chilenos protagónicos. El campo, la cordillera, el mar, el desierto del Norte Grande y los bosques y canales del sur son las imágenes turísticas con que Chile se ha hablado y visto a sí mismo, otorgándole cierta continuidad a la diversidad

social, cierto sentido de lo trascendente que debe tener una nación para no desarmarse como discurso al evidenciar su contingencia histórica. Cabe notar aquí que este paisaje se encuentra igualmente asociado a lo popular, toda vez que el tratamiento de lo rural se refiere abiertamente a esta especie de "Chile profundo" opuesto a la modernización extranjerizante de la urbe.

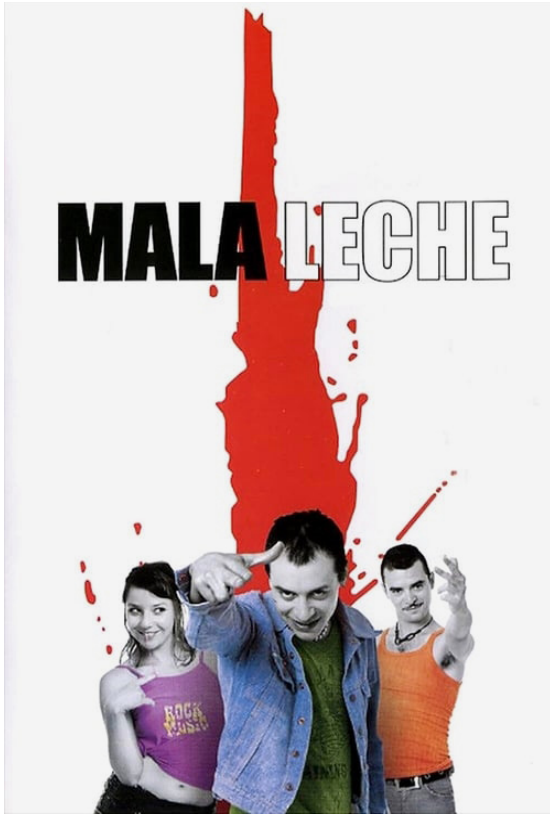


Imagen 6: Póster promocional *Mala leche*,2004.

Películas hay varias para citar: *La fiebre del loco* (Wood, 2001), *El Leyton* (Justiniano, 2001), *Negocio redondo* (Carrasco, 2002) o *B-Happy* (Justiniano, 2004). Un caso especialmente claro al respecto es *Historias de fútbol*. La película

se construye bajo la forma de tres historias sin conexión entre sí, salvo la referencia al fútbol como temática central. Cada una de estas historias está situada en un paisaje-tipo del imaginario de nuestro país: el Valle Central en que se inserta la ciudad de Santiago, el enclave de Calama en el desierto del norte y el bosque lluvioso de la isla de Chiloé en el sur de Chile. Los tres son lugares claves, esto es, referentes geográficos y folclóricos del imaginario, pues son lugares enseñados en los colegios como *locus* representativos de lo nacional.

Cada película, decíamos en un comienzo, utiliza las imágenes aceptadas socialmente y a partir de ellas es capaz de crear otras, lo que facilita la difusión de estereotipos visuales propios de una formación social determinada. "Lo visible" de una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitir y lo que los espectadores aceptan sin asombro: códigos icónicos descifrables. En función de esto, los realizadores tienden a utilizar distintas estrategias sociales o modelos de clasificación que se adecuen a los requeridos para interpelar al público y llegar a las salas.

Los íconos utilizados en las películas chilenas de este "boom" nos remiten necesariamente fuera de los criterios económicos (en cuanto "lo visible" es lo susceptible de ser transado en el mercado) hacia los criterios sobre lo bello y lo propio, sobre lo interesante y lo rescatable del entorno social en que se mueven los realizadores. La serie de imágenes seleccionadas implica cierta valoración y relevación de la especificidad del mundo popular como referente imaginario posible, que hace eco de las narraciones culturalistas de la nación. Esto se logra ya sea mostrando un mundo popular desgarrado y peligroso, o uno romantizado y opuesto al vacío y la hipocresía de las clases altas.

En las realizaciones nacionales actuales generalmente está la intención de situar las historias en un contexto propio, tanto para que adquieran sentido para el público local como para contar con un producto atractivo a los mercados internacionales, ávidos de particularidades culturales y localismos resistentes a la hegemonía hollywoodense. Para dar sentido a un público que es parte del "nosotros" de los realizadores, han buscado en el imaginario una versión del nosotros que es la que se estima verosímil, "auténtica". Es la versión "culturalista" sobre lo nacional, que remite lo chileno a la praxis y el habla

popular, la versión de la vida cotidiana que resiste a la idea política republicana de nación. Qué mejor versión, también, para hacer particularmente atractivo el cine chileno en el circuito de coproductores y de público internacionales.

Por otra parte, cabe señalar que esta vocación realista del cine chileno tiene sus raíces en la tradición cinematográfica del país y se asemeja a la tendencia latinoamericana en general. El cine no solo es un medio popular desde un principio, sino que también ha tomado a "la gente" o el "pueblo étnico" como sujeto y materia central, resemantizando así "lo popular". Lo señala Jesús Martín Barbero (1986) al referirse al rol de las cinematografías en constitución de sujetos nacionales en Latinoamérica, que también corresponde a la idea gestada en los años 60 sobre la necesidad urgente de nuestros cines de retratar la "vida real" y resistirse culturalmente a Hollywood.

En el cine chileno contemporáneo la presencia visual de lo popular ha ido perdiendo su connotación política, si bien ha pasado a ser una forma de representación del "nosotros" privilegiada frente a la crisis o vacío de sentidos sobre lo nacional que se ha constatado en el último tiempo. A este respecto, es destacable el hecho de que dos de las películas más exitosas de este periodo, *Historias de fútbol* y *El chacotero sentimental*, hagan referencia a dos formas de representación de las que tienen mayor fuerza y persistencia simbólica actualmente en Chile, es decir, las que se construyen en torno a las competencias deportivas (el fútbol) o mediante los medios de comunicación masivos, los programas de radio y de televisión (*El chacotero*).

"Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de 'lo chileno' como cultura popular": 18 años después

Escribí el texto "Imágenes de la nación en el cine chileno actual: la representación de 'lo chileno' como cultura popular" en 2004, como una síntesis de los resultados de mi tesis de pregrado en Antropología Social, la que buscaba —de una manera tentativa y exploratoria— proponer un análisis del cine chileno desde una perspectiva antropológica. Las conclusiones tuvieron corto alcance, coherente con este planteamiento, pero pueden expandirse en el contexto actual para la reedición de este texto. Desde

sus comienzos, como disciplina académica la antropología ha enfrentado dificultades para abordar con soltura los medios de comunicación de masas, en particular la ficción comercial. Salvo trabajos excepcionales realizados por antropólogas y antropólogos como Margaret Mead, Gregory Bateson, Karl Heider, y por supuesto, la gran Hortense Powdermaker, durante décadas este campo se había entregado a otras disciplinas, como los estudios culturales y la comunicación. La antropología había tendido a quedar fuera de la discusión sobre la relación entre el cine y la construcción de discursos identitarios modernos, que era lo que yo pretendía abordar. Coincidentemente, no fue sino hasta los 2000 cuando en el resto del mundo la antropología de los medios comenzaba a acercarse más sistemáticamente al cine, de modo que fueron apareciendo nuevos enfoques que proponían una mirada específica sobre este objeto de estudio. *Media Worlds* (2002) de Ginsburg, Abu-Lughod y Larkin fue una pieza clave en esta dirección, y ya hacia la década de 2010 las investigaciones etnográficas de Tejaswini Ganti en 2012 y Sherry Ortner en 2013 empezaron a expandir los horizontes de posibilidad de la antropología del cine reciente.

Este ejercicio de análisis de la iconografía cultural del cine chileno, en ese momento "contemporáneo" (1997-2003), pretendía observar las recurrencias simbólicas de este cine, así como cualquier antropóloga hubiera buscado patrones culturales en las producciones artísticas del grupo social que quisiera estudiar. A través de las imágenes concretas de un cine tildado de "nacional", pensé, podemos comprender algo de nuestros imaginarios sociales "nacionales". Sobre la base de las repeticiones e insistencias visuales del cine comercial se podía plantear la pregunta por "lo visible" de la *chilenidad*: ¿qué persistía en ese sustrato imaginario, qué emergía cada vez que veíamos cine de ficción nacional? En ese periodo, las imágenes cinematográficas se repetían una y otra vez, y los realizadores (¡entrevisté solo varones!) conscientemente argumentaban a favor de la representación de "lo popular", algo que se suponía reconstruido visualmente a través de sus películas.

Era el momento justo para este tipo de análisis. El cine chileno pasaba por lo que se llamó un "boom" producto de las nuevas políticas culturales y las transformaciones sociales que posibilitaron su resurgimiento después de un largo periodo de fragmentación durante la dictadura militar.

La censura, el exilio de realizadores y realizadoras, además de una total desprotección de la industria local por parte del Estado de Chile, dieron paso a una reconfiguración del campo durante los años noventa, asociada a nuevas formas de financiamiento, al comienzo de la profesionalización (mediante la creación de escuelas de cine) y a una nueva institucionalidad cultural que favorecía su expansión. Entonces resurgió un imaginario social persistente que conectaba la producción cinematográfica local con la imagen de "la nación". Se otorgaba al cine cierta responsabilidad social, la de mostrar identidades nacionales integradoras y totalizantes que, a partir de la cultura popular chilena, revitalizaran la particularidad cultural y permitieran recomponer el tejido social. Los paisajes culturales de estas películas suponían una relación de identificación con los públicos locales, buscando profundizar el sentido de pertenencia colectivo mediante su reinterpretación de la iconografía "típica", fácilmente reconocible, de la nación.

La promulgación de la Ley del Cine (19.981) en 2004 fue un hito que culminó este proceso y que marcó el comienzo de una nueva etapa en el campo local. Esta etapa, sin embargo, implicaría también una transformación de los imaginarios cinematográficos hasta entonces recurrentes y un desplazamiento de la idea de "cine nacional". Desde 2006 en adelante, el cine chileno fue alejándose de la iconografía de lo popular trabajada en este artículo. La vocación social, la tradición criollista y el rol nacional atribuido al cine entró en crisis durante los 2000, y fue abandonando paulatinamente la afirmación de narrativas nacionales, en miras a la internacionalización y a su participación en el mercado global. La búsqueda de un cine chileno "auténtico", inscrito en historias locales e imágenes icónicas, se cambió por miradas cosmopolitas y frecuentemente desterritorializadas que dieran cuenta más de la perspectiva autoral de la obra que de la pertenencia nacional de la película. Si bien la etiqueta de "cine chileno" subsiste en contextos internacionales (mercados, festivales y otros espacios de exhibición), donde el cine chileno ha circulado cada vez más exitosamente, la persistencia de los íconos referidos en este artículo se ha diluido. Las y los cineastas han tendido a jugar cada vez más con la ausencia y presencia de referencias iconográficas "chilenas" en sus películas, entrelazadas con conexiones simbólicas trasnacionales. Este cine chileno cosmopolita, aun refiriéndose a historias locales,

se fue alejando de los sistemas de representación y las estéticas vernáculas para conectarse con imaginarios y referentes del cine arte global, sobre todo en la última década.

Años después de publicar este artículo, en 2021, la imagen del mundo popular ha casi desaparecido del cine chileno, al menos de la manera en que lo vimos surgir antes de 2004. Podemos aventurarnos con diversas interpretaciones vinculadas a las transformaciones políticas, económicas y culturales que la sociedad chilena ha experimentado en los últimos veinte años. Sin embargo, seguramente nos quedaríamos cortos, pues entre 2019 y 2021 la historia de Chile dio un vuelco. Es posible suponer que el estallido social, el proceso constituyente y la renovación de la esfera política chilena impactará los años siguientes en la creación artística y la industria cinematográfica local. Quizás viejos íconos persistentes se combinarán con nuevos imaginarios sociales, tal vez tendremos una vuelta a la búsqueda del particularismo o se buscará resignificar el rol social y político del cine. Lo que persiste, sin embargo, es la evidencia de que la relación entre cine y nación supera con creces el vínculo ingenuo entre realidad e imagen cinematográfica. Más que espejos o isomorfismos, esta relación es a veces oscura, oblicua e indirecta. Nos llama a seguir trabajando hacia una antropología del cine que identifique aquellos intersticios que expanden nuestros imaginarios tanto fuera como dentro de la pantalla.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Barbero, Jesús Martín (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía.* Barcelona: Gustavo Gili.

Barthes, Roland (1970). *Semiología.* Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.

Bhabha, Homi (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.

Godoy, Mario (1966). *Historia del cine chileno.* Santiago: Zig-Zag.

Larraín, Jorge (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina.* Santiago: Andrés Bello.

——— (2001). *Identidad chilena*. Santiago: Lom.

Latorre, Remberto (2002). *Cien años de cine chileno (1902-2002).* Santiago: Escuela de Teatro Universidad de Chile.

Mouesca, Jaqueline (1992). *Cine chileno: 20 años*. Santiago: Mineduc.

Ossa, Carlos (1971). *Historia del cine chileno.* Santiago: Quimantú.

Shohat, Ella, y Stam, Robert (2002). *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Sorlin, Pierre (1985). *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Worth, Sol (1981). Studying visual communication. *Revista Iberoamericana, LXVIII*(199).

VIDEOGRAFÍA

Acuña, Nicolás (dir.) (2002). *Paraíso B*. Chile Films, Nueva Imagen, Promocine.

Araya, Sebastián (dir.) (2004). *Azul y Blanco.* Afro Films.

Caiozzi, Silvio (2000). *Coronación*. Andrea Films.

Carrasco, Ricardo (2002). *Negocio redondo*. El Paseo Digital, K. G. Productions, Roos Films.

Castilla, Sergio (dir.) (2000). *Gringuito.* Amor en el Sur Films.

——— (2001). *Te amo (Made in Chile).* Amor en el Sur Films.

Errázuriz, León (dir.) (2004). *Mala leche*. Cine FX.

Ferrari, Marcelo (2003). *SubTerra*. Infinity Films, Nueva Imagen.

Galaz, Cristián (dir.) (1999). *El chacotero sentimental.* Cebra Producciones.

Graef-Marino, Gustavo (dir.) (1993). *Johnny 100 Pesos.* Arauco Films, Catalina Cinema, Visión Comunicaciones.

Justiniano, Gonzalo (dir.) (1990). *Caluga o menta*. Arca.

——— (2001). *El Leyton*. Cinecorp, Sahara Films.

——— (2004). *B-Happy.* Sahara Films.

Lübbert, Orlando (dir.) (2001). *Taxi para tres.* Orlando Lübbert Producciones Audiovisuales.

Quercia, Boris (2003). *Sexo con amor*. Chilechitá.

Waissbluth, Andrés (dir.) (2003). *Los debutantes*. Retaguardia Films, Zoofilmes.

Wood, Andrés (dir.) (1997). *Historias de fútbol*.

——— (1999). *El desquite.*

——— (2001). *La fiebre del loco.*

——— (2004). *Machuca*.

Etnografía

UNA ETNOGRAFÍA VISUAL EN LAS CORDILLERAS DEL ALTO RÍO CLARO

Daniel Quiroz & Juan Carlos Olivares

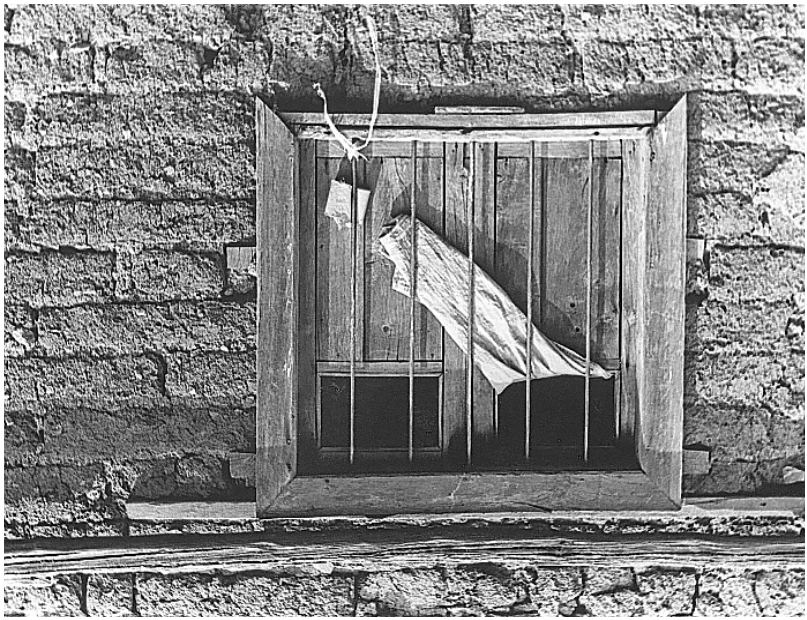
1989

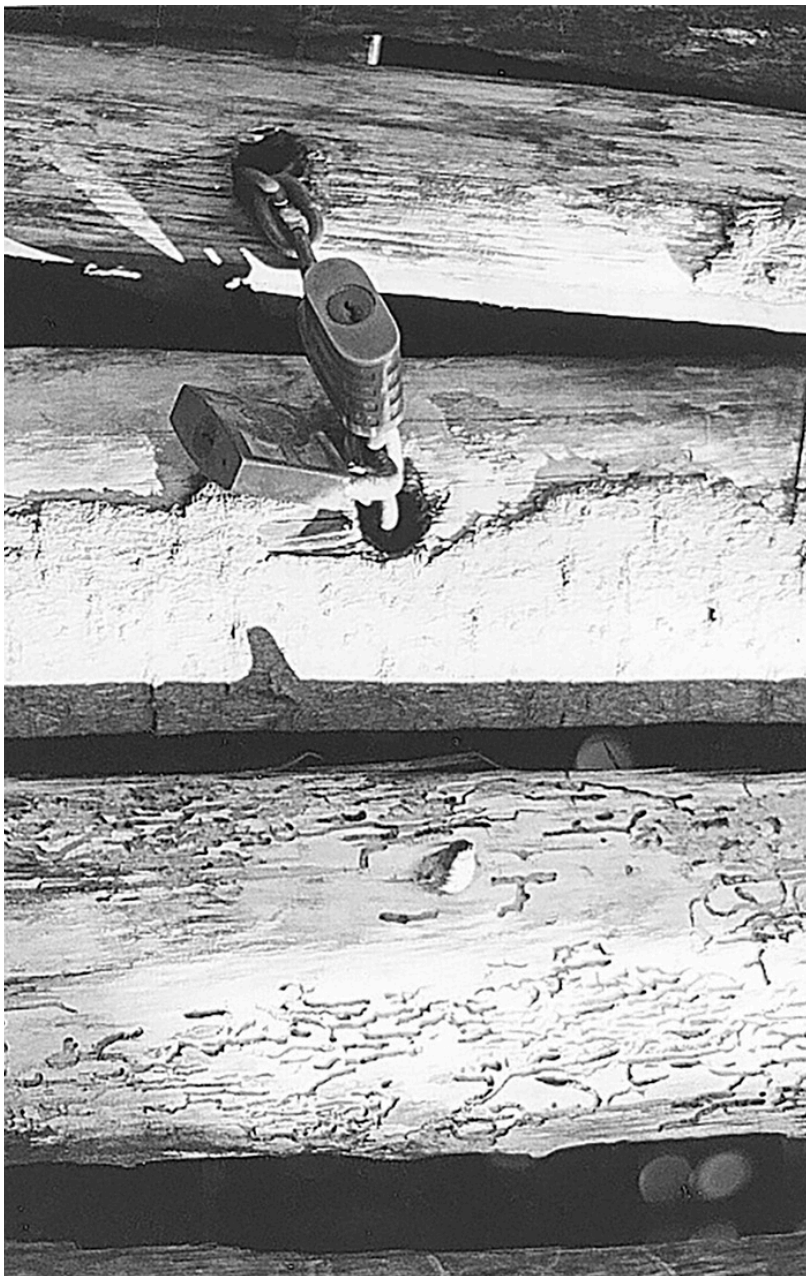
En esos años nos enterábamos del asedio de la maldad. Este trabajo corresponde a la representación de una etnografía interrumpida por el peso [paso] de la historia, lo maligno & las ideologías de la muerte, los nefastos vientos de aquellos tiempos, nunca ellos en olvido. Los textos e imágenes se obtuvieron en la primavera de 1989, durante una estancia de dos semanas entre los habitantes de las cordilleranas andinas maulinas. Son fragmentos de algo que jamás se restituirá. En allí, el sortilegio se ha roto, lo total se ha dispersado en el infinito. Sin embargo, a pesar de la tragedia irremediable, pensamos que podemos construir un sucedáneo de aquello: un simulacro, un aparecimiento, atmósferas, la instalación de un conjuro: una etnografía.

Escena Uno

Las cordilleras —lugares repletos de historias— conservan en sus valles, en sus hondonadas y senderos, en sus neblinas y rocíos las vidas interminables, reservadas y dolorosas de gentes aún desconocidas e ignoradas. Cerca del Parque Inglés, cruzamos un umbral propicio (otro más), desde donde tomar fuerzas para dar el gran salto: "conocer al otro". Esa fue la motivación instantánea, urgente. Había mucho tiempo disponible. El futuro era improbable a pesar de su aparición del infinito.

Se ojean algunas casas encaramadas en los lomajes, pero sobre todo se miran muchas cercas, puertas y ventanas, todas cerradas, negadas al ver. El mundo de ellos en allí está definitivamente clausurado.





Se supone que la antropología tiene una llave maestra que abre tales clausuras, las puertas, todas las puertas [incluso esa otra, la puerta de tu corazón de amada, donde podremos salvarnos del holocausto de la muerte (¿recuerdan a Jim Morrison?)]. No la encontramos (¿la encontraremos, alguna vez?).

Entre la envergadura de las montañas y todos sus peñascos se escucha una voz que nos recuerda en su rumorosa —insistentemente— que estamos en la casa de los otros, en el ajeno, esa imagen alucinante del ajenío, la extrañeza. Un conocido canto de Patricio Manns retumba una y otra vez, recordándonos nuestra extrañeza e ignorancia.

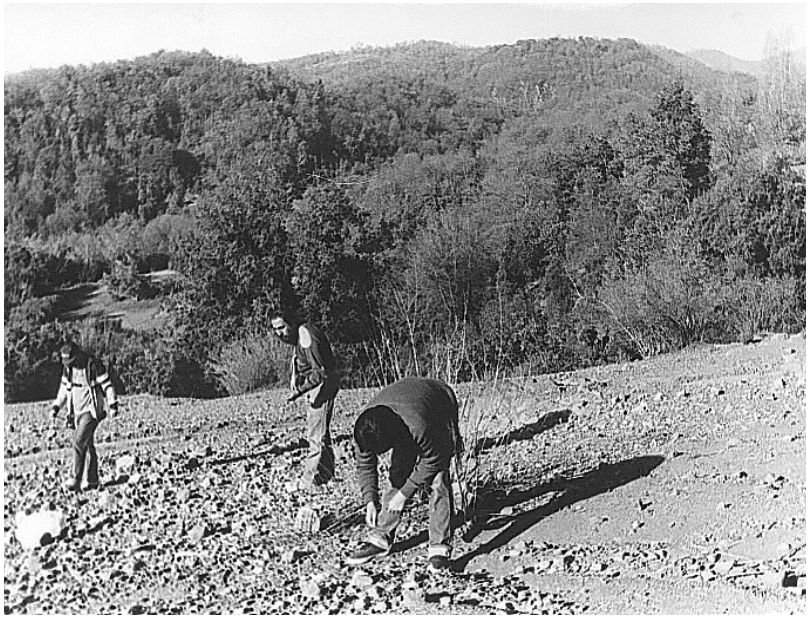
> Qué sabes de cordillera, si tú naciste tan lejos.
> Hay que conocer la piedra que corona el ventisquero.
> Hay que recorrer callando los atajos del silencio
> y cortar por las orillas de los lagos cumbrereños.

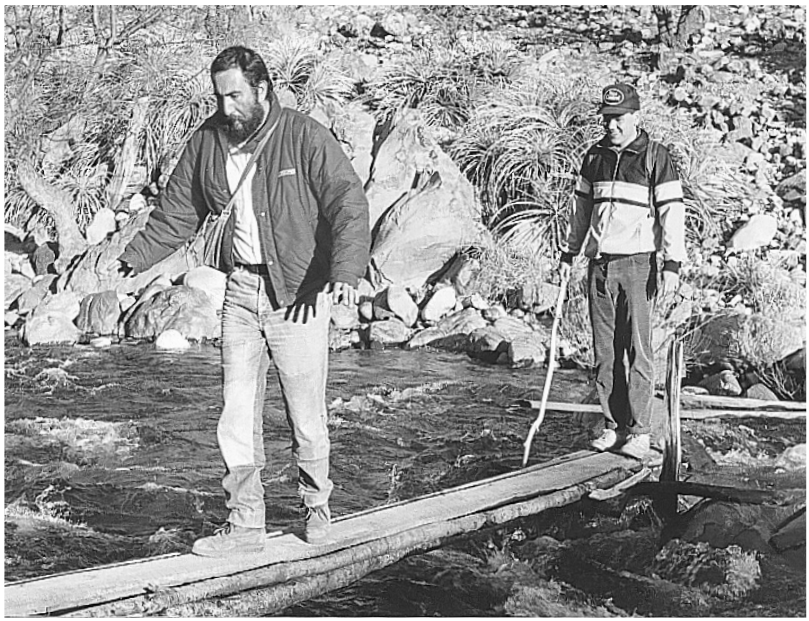
La angustia asoma, informe. En un principio, el paso es fugazmente silencioso. Luego, la huella del extraño resquebraja las hojarascas resecas por el sol de la primavera. Entonces, el susurro, epifanía de gritar y su grito.

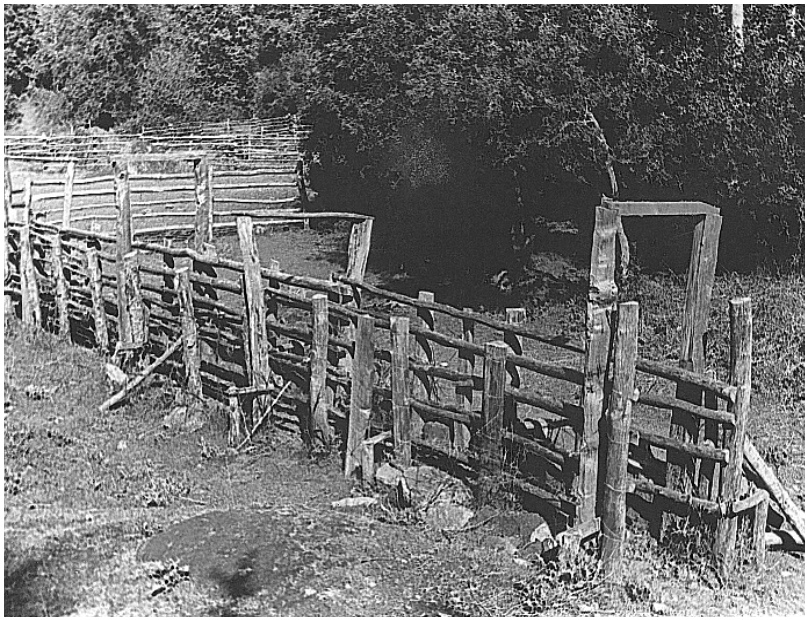
Escena Dos

> Hablando claramente, no hay método en etnografía; fuera de ciertos principios de prudencia y de imparcialidad, la libertad del investigador debe ser entera. Ninguna directiva preconcebida, ningún sistema, ni siquiera algún cuestionario deben trabarlo. Todo su arte se reduce a una perpetua adaptación a los hombres y a las circunstancias.
>
> Métraux, 1925, p. 289

En el margen del abismo, antes de lanzarnos al vacío, miramos el suelo. Buscamos —entre las piedras y los cascajales— otras fuerzas, otros conocimientos capaces de aquietarnos y que nos permitan saltar, abrir la puerta, atravesar. Deshacernos en la totalidad del forasterío.







Entonces, cruzamos puentes que cruzan ríos, hurgando en ese ahí —con desesperación y angustia— la llave perdida que no aparece. Observamos, escondidos, que pase el otro. Agazapados esperamos alguna señal que nos lleve de vuelta [o de ida, cómo saberlo] a una pregunta que todavía no hemos hecho, o tal vez no hemos querido.

Escena Tres

Una casa, la puerta cerrada. ¿Pedimos permiso, esperamos que alguien pase, entramos nomás? Nunca he podido saberlo. Siempre me ha costado tocar una puerta. [El Olivares prefiere esperar mirando estrellas o contando los guijarros en el fondo de los torrentes]. Nos atrevemos. Aparece Diógenes. José Diógenes Rodríguez Valenzuela, arriero. Intercambiamos. Cigarrillos por historias, por experiencias:

> Estaba la hembra del pájaro carpintero llevando alimento a sus pollos, en eso un hombre curioso quiso hacerle una jugada y tapó la entrada del nido. Cuando volvió con la comida se dio cuenta que la entrada estaba tapada; desesperada, volaba y volaba, buscando una rama para destapar la entrada del nido. El hombre limpió el suelo de todo lo que había y esperó paciente la llegada de la hembra del pájaro carpintero. Finalmente llegó y con una rama que traía tocó suavemente la entrada del nido. En ese instante se destapó la entrada, y cayó al suelo la rama. El hombre recogió la rama, la tomó y con ella podía entrar en cualquier casa, sin importar lo cerrada que estuviera.

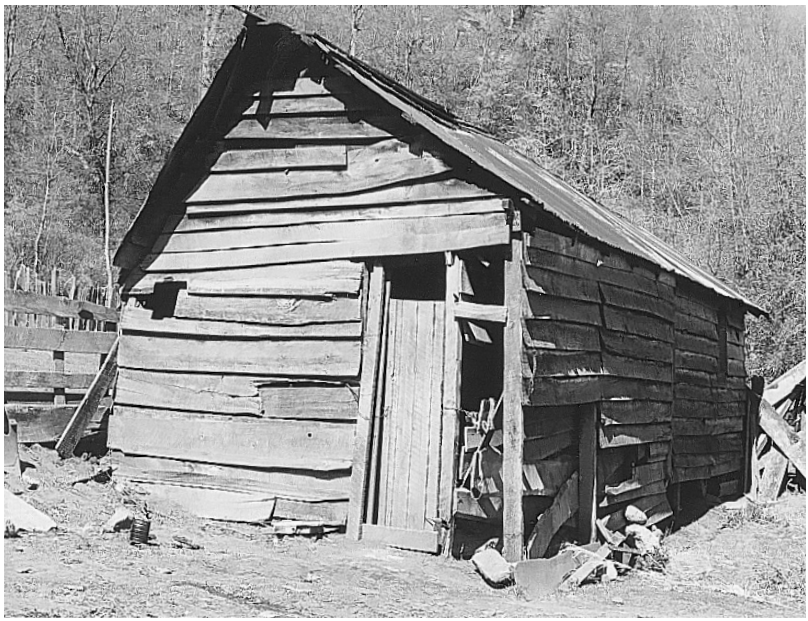
La llave, al fin pudimos encontrarla. Nos la trajo Diógenes, que la había obtenido de la hembra del pájaro carpintero.

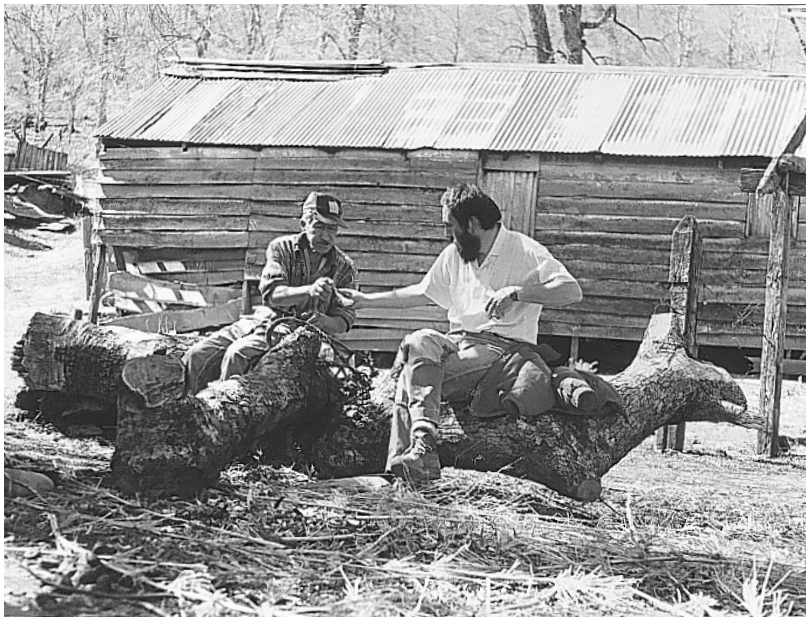
> Don Diógenes camina hacia nosotros arreando sus experiencias sentimientos pensamientos nosotros lo recibimos intentamos comprenderlo con nuestras experiencias sentimientos pensamientos
> [falta mucho todavía, es recién un primer encuentro]
>
> [Quiroz, D. Diario de Campo, 1989]

¿Compartimos realmente esas experiencias, sentimientos, pensamientos? ¿Seremos capaces, algún día, de acompañar al arriero en sus travesías cordilleranas? Tal vez fue solo un cigarrillo y el resto corre a cuenta de nuestra imaginación, de nuestros deseos más ocultos. Nunca hemos dejado de anhelar ser el Otro, ese movimiento alucinado del salirse de sí, desenmascararse. Ataviados, ser guerreros selk'nam —enteros pintados de Cielo del Norte— corriendo como unos carajos en los pastos de Patagonia.

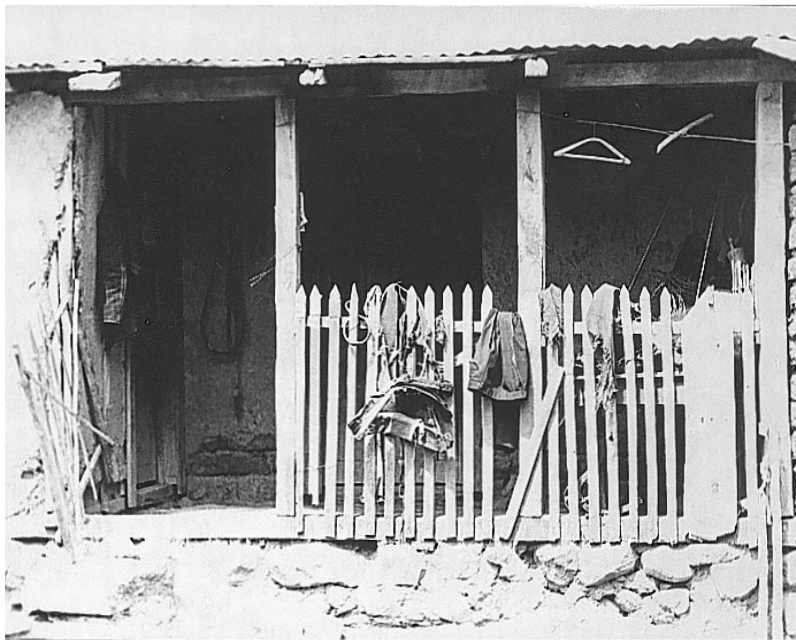
A pesar del anhelo, no somos de ningún lugar, no pertenecemos, sujetos sin borde, imágenes en la vastedad de un mundo sin sentido, nihilidad, extravío, pregunta. Así, nunca retornaremos (la muerte es lo único posible):

> Ocupé mi puesto en la fila que vacilaba ante la puerta abierta del infierno. Poco a poco fuimos franqueándola. Y con el primer grito de la inocencia asesinada, la puerta sonó detrás de nosotros. Estábamos en el infierno, y ya no hemos vuelto a salir jamás (Camus, 1996, p. 43).





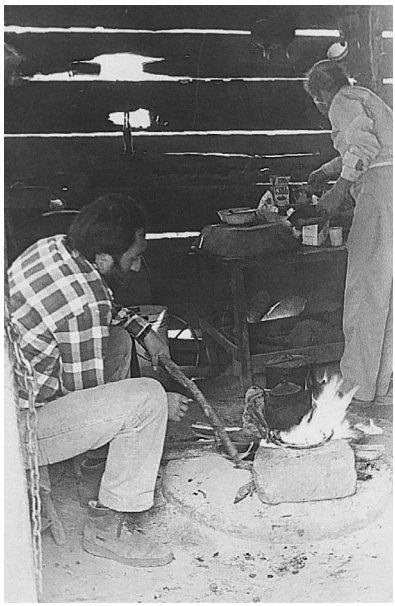
Escena Cuatro

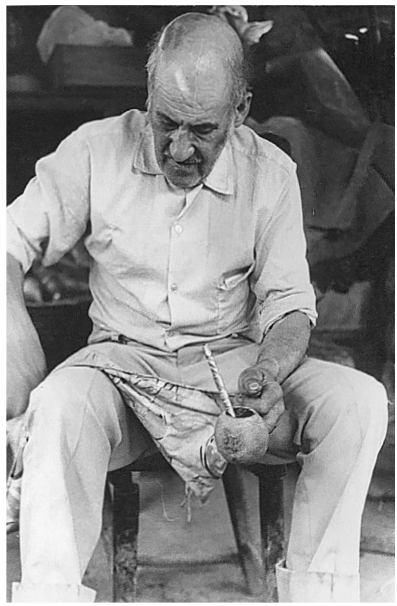


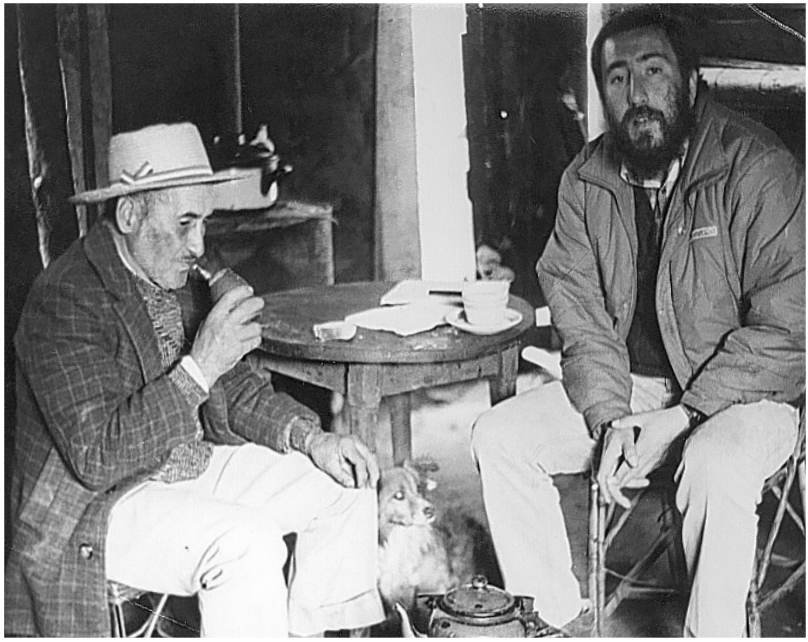
Con esa misma llave entramos a la casa de don Cuto. Agricultor, por supuesto, pero principalmente carbonero, actividad tradicional y hoy cuasiilegal gracias a ciertas disposiciones reglamentarias del Estado, representado en la zona por CONAF. No pueden hacer carbón porque esa actividad afecta el bosque que debe ser protegido. Y, a la gente, ¿quién la protege? Don Cuto dice socarronamente:

> Carbón igual seguiremos haciendo, legal o ilegalmente, total, no seremos los primeros ni tampoco los últimos. Se acuerda, usted, del aguardiente, es ilegal, pero igual se sigue haciendo.

Un mate, un café, más historias. Revolvemos las brasas para que el fuego no se apague. El calor de los tizones entibia nuestros temores y ansiedades y nos devuelve momentos placenteros [¿o tal vez placentarios?].



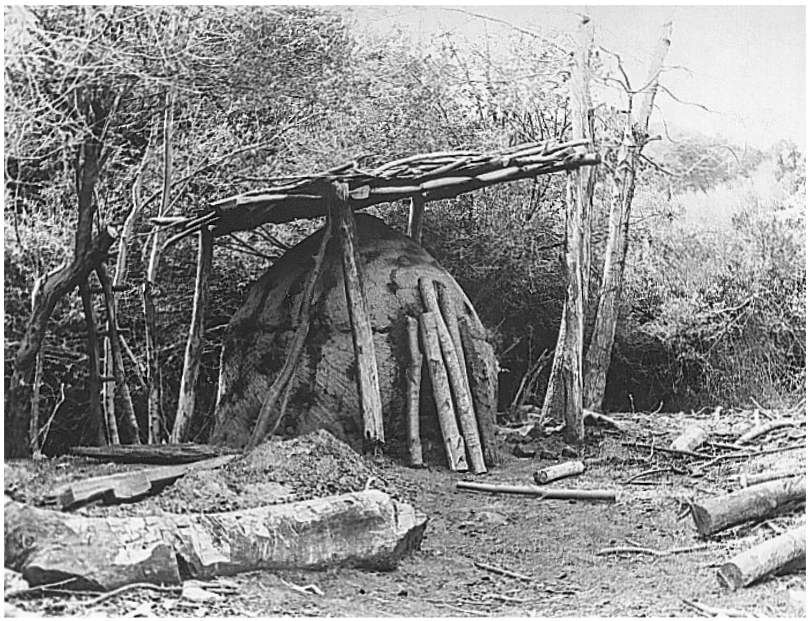


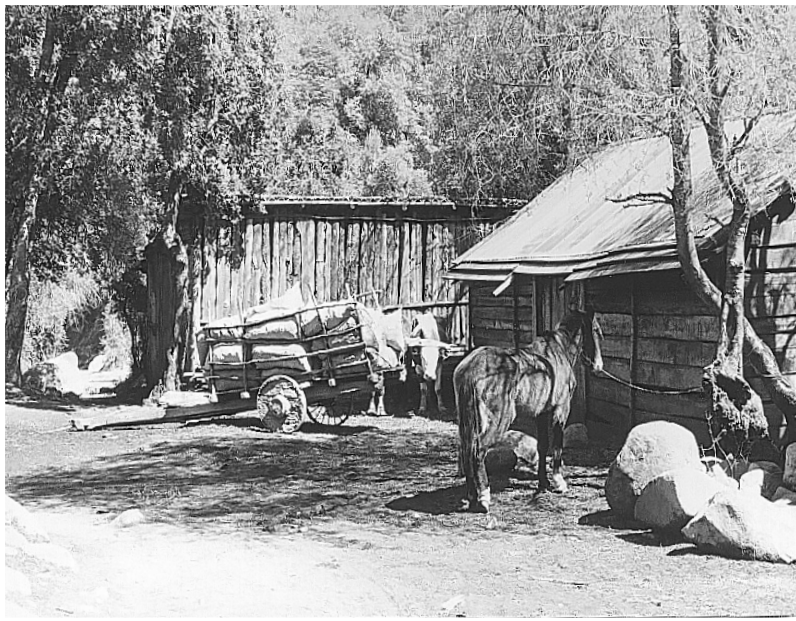


Tú, el
café,
él
y su mate
¿notas la diferencia? solo
el agua es la misma
[y la tetera]
Mantienes el fuego
mientras él ceba su mate.
Disculpa, ¿sabes
verdaderamente lo que
estás haciendo?
[Quiroz, D. Diario de Campo, 1989]

Escena Cinco

Una etnografía visual de la producción de carbón. Los hornos, las hornillas, la madera. Los sacos de carbón en las carretas. Los centros de acopio del carbón desde donde se distribuyen hacia lugares lejanos.





PUENTE
EL CASTILLAR

ER 7258

El camión que saca el carbón de la cordillera y lo lleva a nuestras ciudades, donde el sudor de los otros se transforma en el calor de nosotros. Queda, arriba, solo el "cuero" de "los otros". La precordillera del alto Río Claro se llena hasta la cima de sus cumbres más altas con estas imágenes.

> La fase de la carbonización puede ser decisiva en la fabricación de carbón vegetal, si bien no se trata de la más costosa. (…) La madera consiste de tres componentes principales: celulosa, lignina y agua. La celulosa, la lignina y algunas otras materias están fuertemente ligadas entre sí y constituyen el material denominado madera. El agua es absorbida o retenida como moléculas de agua en la estructura celulosa/lignina. (…) Antes de que la carbonización ocurra, el agua en la madera tiene que ser totalmente eliminada como vapor. Se necesita una gran cantidad de energía para evaporar el agua. (…) El agua que queda en la madera que tiene que ser carbonizada, deberá ser evaporada o en la fosa o en el horno, y esta energía deberá proporcionarse quemando parte de la misma madera, que podría ser en vez transformada en carbón vegetal aprovechable. El primer paso, en la carbonización en el horno, es secar la madera a 100 °C, o menos, hasta un contenido cero de humedad se aumenta luego la temperatura de la madera secada al horno a alrededor de 280 °C. La energía para estas etapas viene de la combustión parcial de parte de la madera cargada en el horno o en la fosa, y es una reacción que absorbe energía o endotérmica. Cuando la madera está seca y calentada a alrededor de 280 °C, comienza espontáneamente a fraccionarse, produciendo carbón más vapor de agua, mañanas, ácido acético y compuestos químicos más complejos, fundamentalmente en la forma de alquitranes y gases no condensables, que consisten principalmente en hidrógeno, monóxido y bióxido de carbono. Se deja entrar aire en el horno o fosa de carbonización para que parte de la madera se queme, y el nitrógeno de este aire estará también presente en el gas. El oxígeno del aire será gastado en la quema de parte de la madera, arriba de la temperatura de 280 °C libera energía, por lo que se dice que esta reacción es exotérmica. Este proceso de fraccionamiento espontáneo, o carbonización, continúa hasta que queda solo el residuo carbonizado llamado carbón vegetal. A menos que se proporcione más calor externo, el proceso se detiene y la temperatura alcanza un máximo de aproximadamente 400 °C (FAO, 1983).

Eso es lo que hacen los carboneros del alto Río Claro. Palabras más o palabras menos. Técnicamente hablando, claro está. Los antropólogos solo toman fotos desde lejos, cuando nadie los ve. No saben hacer otra cosa: cazadores furtivos, ilegales también.

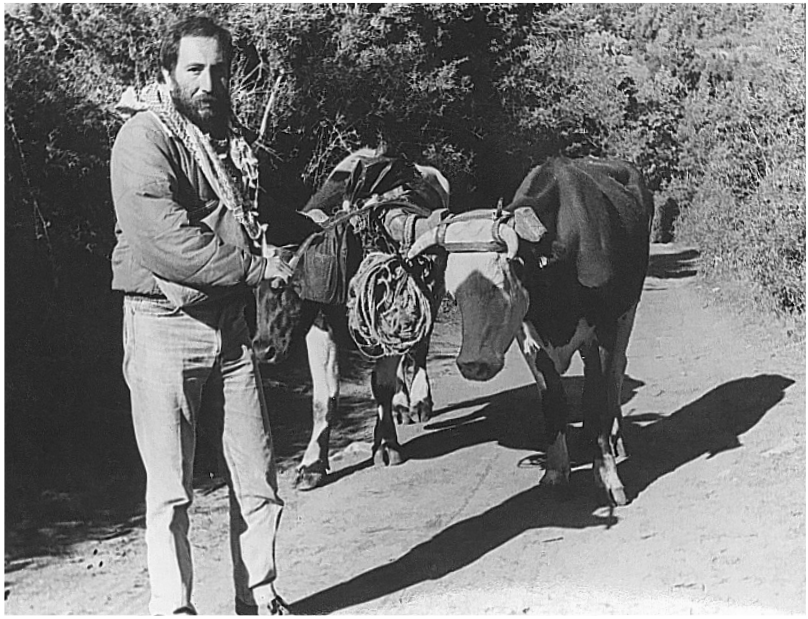
A los inconsultos les robamos imágenes en la distancia, el ojo a mansalva captura su intimidad expuesta en supuesta inocencia [la memoriosa de los antropólogos no posee credibilidad]. Una etnografía que registre lo observado es siempre necesaria. A veces no debemos preguntar. Las imágenes bastan, las palabras sobran. ¿Sobran realmente?

> Floreció la rosa negra, una madrugada, en el hondo calor de la madera ardiendo casi una eternidad en una prisión de tierra y hebras de pasto seco. Abrió sus pétalos, cerró los párpados y se durmió con el arrullo de la inmensidad peregrina que la llevó a la ciudad. Allí, tendida sobre un brasero, protegida de las ráfagas de viento y los oleajes del aguacero, despertó nuevamente, desplegando su vasto calor sobre el pelaje del gato regalón de la imprenta, también sobre las zapatillas de la abuela moribunda y las manos tristes del zapatero. Al pasar las horas, hubo, la rosa negra, cerrar sus ojos en un rostro que solo era ceniza. El ruido entre las brasas es mi llanto trepando los frágiles acantilados del humo. Intentó trepar las paredes sin retorno del pozo de la muerte. A mi lado, Nando Silva Colina (Olivares, 1987).

Pero el carbón no es solo carbón, es también esa rosa negra que florece durante los duros inviernos del sur. Es una metáfora, una interpretación en busca de su hermenéutica.

Escena Seis

> El historiador está forzado a explicar de alguna manera los sucesos que lo ocupan; bajo circunstancia alguna puede contentarse presentándolos como muestras del curso del mundo, pero eso es lo que hace precisamente el cronista.
>
> Benjamin, 1991, p. 123



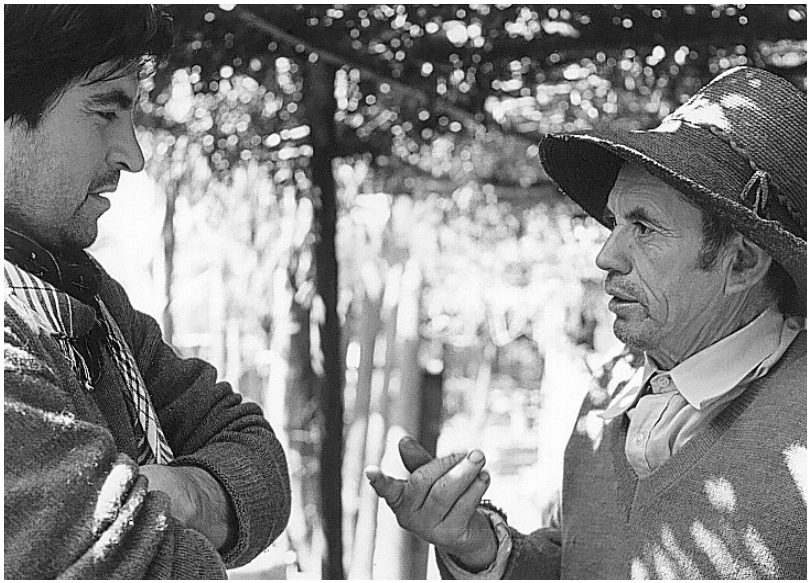
Somos cronistas por elección (sinceramente, no había nada más a elegir). El transporte, las carretas, los bueyes, los antropólogos que comienzan a formar parte del paisaje. Primero con las carretas, delante de los bueyes.

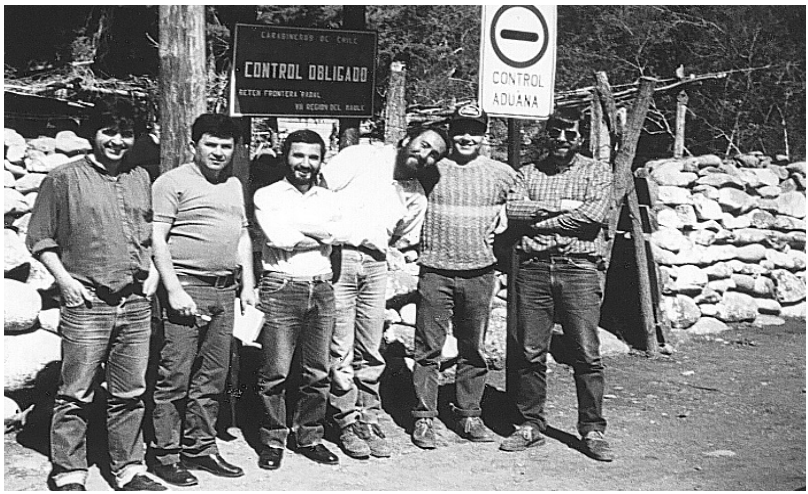
Michel Leiris, antropólogo y poeta francés, dice que el etnógrafo debe tener "una visión poética de las cosas, que le permitan escoger los detalles vivos, más significativos", problema que no es, en principio, "una cuestión de expresión sino más bien una cuestión de punto de vista", y agrega, con mucha fuerza: "Lo esencial para mí es tener una visión oblicua, poética" (Corpet, 1992, p. 38).

> Desde hace unos años se ha estado reflexionando respecto del significado de la etnografía para la antropología. Este significado es dualista: tiene que ver, por una parte, con la idea de experiencia (en el trabajo de campo) y por la otra con la de escritura. Tentado me encuentro a homologar experiencia con ejemplo y escritura con palabra. De esta manera el paradigma etnográfico, el ejemplar, se recrea mediante su práctica renovada. El ejemplar etnográfico no puede reducirse a un conjunto de reglas que deban aprenderse para aplicarlas posteriormente en una situación futura. Es la práctica misma la que permite hablar de etnografía (es un grito que se escucha desde lo más profundo del quehacer antropológico). En este sentido la conceptualización de la práctica etnográfica como ejemplar resulta ser heurísticamente de relevancia. El estatus que ha alcanzado la práctica etnográfica en la antropología contemporánea nos habla de la posible emergencia de un nuevo paradigma en nuestra disciplina (…) o tal vez sea esto solo una ilusión (Quiroz, 1997).

La fuerza de los términos *ethnos* y *graphein* sigue presente en el significado moderno [posmoderno] de la etnografía. El término *ethnos*, en el griego antiguo, se aplica entre otras cosas a "naciones extranjeras que no adoran al verdadero Dios; paganos, gentiles". Aristóteles se sirve de esta categoría para identificar los que hoy nosotros llamamos otros, pueblos diferentes [en el caso de Aristóteles, íberos, persas, escitas, tracios, celtas, etc.]. La palabra *graphein* alude a representar, no solo escribir o describir. La etnografía es la representación del otro. El etnógrafo es el otro que somos nosotros, la palabra escrita en la plenitud de sus trazos en la mirada del extraño, el lector.

Escena Siete





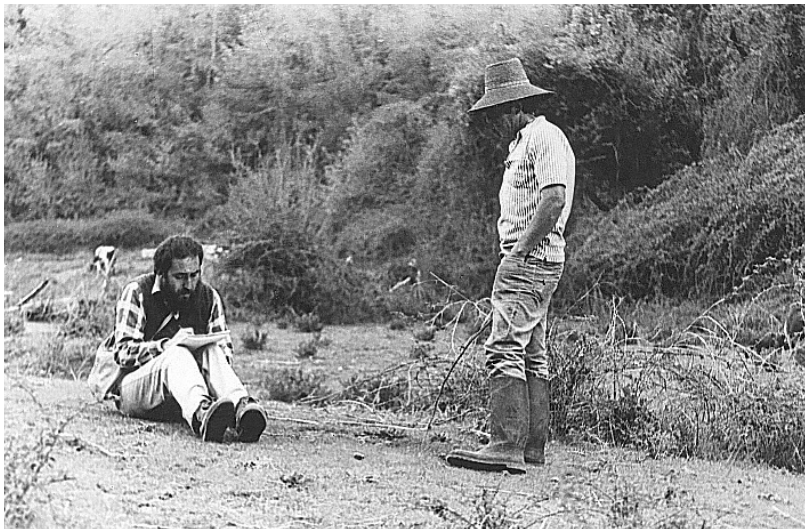
Pero también con la gente. Yo, yo y él, don Luis Adasme; nosotros y ella, doña Mercedes. Hablamos de esa representación en la que todos tenemos un papel que desempeñar. Una fotografía histórica. Doña Mercedes con nosotros, nosotros con doña Mercedes. ¿Hay alguna diferencia? ¿Estaremos juntos de verdad, entonces?

> Pero ¿quién es el otro en el discurso y en la práctica antropológica? El otro es el objeto y sujeto (en el sentido foucaultiano, es decir, sujeto sometido) de la investigación antropológica. La tendencia general (las teorías antropológicas clásicas lo han fomentado) es pensar que el otro está afuera (incluso el antropólogo debe ir a buscarlo a veces muy lejos), tan afuera que la idea de viaje, de encuentro, forma parte del aparato conceptual que llevamos desde nuestros inicios profesionales. También hemos aprendido que debemos preguntarnos si ese otro es un objeto (o sujeto) real, bien real, es decir, si existe fuera del observador (el antropólogo en este caso) o es una construcción de su afiebrada (o equilibrada) imaginación (Quiroz, 1997).

Nosotros y los otros. Es la relación que se construye en el proceso práctico de la etnografía lo que representamos en nuestros textos y en nuestras fotografías. Una relación que nos conduce al corazón de la tinieblas. Eso lo sabía Joseph Conrad (dicho una vez más).

Escena Ocho

amigo mío
dura vida la del etnógrafo en
viaje continuo
entre el self y el other (construyendo "selfother") sin
descanso
algunos [no todos] quisieron ser salvajes
otros fueron revolucionarios unos
reformistas
otros exotistas
hubo también conservadores y,
los menos, poetas amigo
etnógrafo dura es tu vida en
viaje continuo construyendo
"selfother" sin descanso
mientras te dure la vida atentamente
tu etnógrafo amigo
[Quiroz, D. Diario de Campo, 1989]



La etnografía es una construcción colectiva. Extraños son los ritos a los que se somete el antropólogo para llegar a ser un entendido. Los ritos se hacen participativos. Extraños son los ritos a los que se somete el otro para llegar a ser entendido. Los otros se ponen a nuestro nivel. Es curioso que todavía muchos no quieran entenderlo. Es posible que su modernista/positivista preocupación en la intervención de los sistemas socio/culturales no les deje tiempo para cavilar un entendimiento.

2004, ETNOGRAFÍA EN EL APARENTE

> El aburrimiento es el pájaro de sueño que incuba el huevo de la experiencia. Basta el susurro de las hojas del bosque para ahuyentarlo. (…) Narrar historias siempre ha sido el arte de seguir contándolas y este arte se pierde si ya no hay capacidad de retenerlas. Y se pierde porque ya no se teje ni se hila mientras se le presta oído.
>
> Benjamin, 1991, p. 118

Mirando las antiguas [ni tanto] fotografías que revelan lo que nos ha pasado [son, en todo caso, quince años], nos redescubrimos y nos reconocemos. Nos lloramos, nos sentimos muriendo, añoramos. La fotografía etnográfica no son solo las fotos de los otros, son también las fotos de nosotros con los otros, que muestran las pretendidas diferencias.

El texto es solo una compañía de las fotografías, las protagonistas absolutas de la narración. El protagonismo alucinante de las palabras desaparece. Entonces, el aparente se ha roto en su absoluta polisemia.

Esta etnografía visual pretende mostrar la construcción de la relación con un otro que solo alcanzamos a vislumbrar, entretejiéndola en relatos construidos con hilos de diversos colores, sabores, olores y texturas. La imaginación —irremediablemente— se ha desbordado. Las ciudades de las riberas se inundaron. Sobre las aguas, flotan sin destino ni curso ni derrotero las cosas del mundo. Los etnógrafos se refugian en su periscopio. Luego, se sumergen en las marismas putrefactas del último amor.

Bibliografía

Benjamin, Walter (1991). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos.* Madrid: Taurus.

Camus, Albert (1996). *El verano*. Madrid: Alianza Cien.

Corpet, Olivier (1992). Documents, Minotaure et Cie [entrevista a Michel Leiris]. *Magazine Litteraire, 302*.

FAO (1983). Métodos simples para fabricar carbón vegetal. *FAO-Montes, 41*.

Métraux, Alfred (1925). De la méthode dans les recherches ethnographiques. *Revue d'Ethnograhie et des Traditions Populaires, 23/24*, 266-290.

Olivares, Juan Carlos (1986). *¡Qué olvidado estaba el hombre!* (tesis para optar al grado de licenciado en Antropología Social). Universidad de Chile.

Quiroz, Daniel (1997). Hacia una epistemología del Otro como sujeto de la investigación antropológica. *Cinta de Moebio, 2*.

"LAS MANOS DEL GUSANO DE TEBO" (REFLEXIONES SOBRE EL REGISTRO ETNOGRÁFICO VISUAL EN TERRENO) [1]

Guillermo Molina Holmes

Presentación

Este trabajo es una reflexión sobre el valor del registro visual (fotográfico), a propósito de una revisión autocrítica de una exploración etnográfica realizada el año 2000, referida a la significación cultural de la recolección del gusano de tebo[2] en las inmediaciones de la localidad de San José del Manzano, ubicada a la orilla de la represa de Rapel, Región de O'Higgins. La idea fue reflexionar sobre la base de mis notas de campo, del informe de terreno y de las fotografías que tomé como registro de aquella etnografía, que tenía por objeto registrar la recolección del gusano de tebo como una actividad económica de subsistencia, así como un complejo de procedimientos cognitivos propios de la cultura campesina de la localidad.

Los dos enfoques teórico-metodológicos que sirvieron de inspiración para abordar esta exploración etnográfica fueron las miradas de la ecología cultural y de la etnometodología. El propósito final era describir el proceso completo de extracción, distribución, comercialización y consumo del gusano del tebo, que se utiliza como carnada en la pesca deportiva de pejerreyes. Sin embargo, en este texto nos dedicaremos más a reflexionar sobre la función que cumple la fotografía dentro del contexto general de una investigación de este tipo.

---

[1] Este trabajo se desprende de una experiencia de terreno llevada a cabo durante el transcurso del segundo semestre del año 2000, dentro del marco del terreno anual que realiza la Escuela de Antropología de la Universidad Bolivariana. En esta instancia participaron alumnos de todos de todos los niveles de la carrera de Antropología Social: Cristián Beck, Gricel González, Guillermo Molina, Maureen Bronwell, Magdalena Cousiño, Jaime Valderrama, Antonio Fabreau, Mario Moya, Pamela Carrasco, Javier Gárate, María Paz Retamales. El informe de esta investigación es mucho más amplio y trata con profundidad el tema del "circuito económico del tebo".

[2] Comúnmente al gusano de tebo se le denomina simplemente *tebo*.

Imagen 1. Gusano de tebo.

Al momento de definir esta etnografía a muchos integrantes del equipo de investigación les daba la sensación de que la recolección del gusano de tebo era un tema demasiado "irrelevante" o "intrascendente". De hecho, a muchos les sonaba como una propuesta de investigación absurda o surrealista, algo así como realizar una "etnografía a los cultivadores de achicoria" o una "mitología y relato oral referente al cochayuyo". En definitiva, podía ser una propuesta muy "evocativa", pero sin ninguna orientación "crítica". Esas eran las quejas más duras de los compañeros más "críticos". Sin embargo, en el transcurso del trabajo de terreno este tema de estudio en apariencia insignificante terminó siendo interesante y motivador.

La fotografía como una opción metodológica de registro etnográfico

El objetivo de esta exploración etnográfica era observar y registrar el proceso completo de recolección y venta del gusano. La idea era registrar los procedimientos más significativos de esta actividad, entendida como operaciones y manipulaciones técnicas, y precisar su funcionamiento respecto de la

complejidad del contexto cultural en las cuales se producen. Así, a partir de este seguimiento de la circulación del tebo como mercancía, tratamos de comprender algo más global de la cultura local de San José del Manzano. La idea era comenzar por el microfenómeno hasta hacer un barrido lo más macrosocial posible. La metodología se definió entonces como un enfoque sistémico, en que el tebo era solo un pretexto para abordar la complejidad del sistema mayor. El asunto era, entonces, encontrar a un informante clave, ojalá a un recolector de gusano y a partir de allí desenredar la madeja del circuito económico del gusano del tebo.

Un aspecto interesante de nuestro proyecto de terreno fue la consideración de hacer un registro fotográfico del proceso completo de exploración etnográfica. La idea era también hacer un diaporama como presentación final del trabajo de terreno. Pero el asunto era también utilizar la fotografía no solo para ilustrar el trabajo de campo, sino también como un material de registro que fuera lo más significativo posible para un posterior análisis de las imágenes. Al menos en ese entonces reconocíamos dos valores fundamentales de la fotografía como herramienta metodológica:

> (a) la fotografía como registro de imagen (dato visual), susceptible de ser analizado e interpretado posteriormente como un insumo de la observación que se refiere al proceso etnográfico, y que implica el contexto cultural de relación intersubjetiva entre los investigadores detrás de la cámara y los sujetos retratados.
> (b) la fotografía como testimonio documental (documento), testigo de los hechos y sucesos retratados durante el trabajo de campo. Muchas veces se utiliza la fotografía como una prueba que otorga veracidad a un hecho, o sencillamente para testimoniar que se estuvo allí (el clásico yo testifical del etnógrafo).

Independientemente de que siempre es discutible el asunto de la veracidad de las imágenes —en el sentido de que la cámara como dispositivo técnico siempre ficciona o truquea la "realidad"— ya sea por el hecho de que se recorta o fragmenta con un determinado encuadre (muestra algo mientras oculta algo), o bien, porque todo tratamiento visual o estético de composición no es

un acto inocente, por muy discreto que sea, ya que este artificio condiciona la posterior interpretación de la fotografía. Sin embargo, consideramos relevante incluir la cámara fotográfica no como una garantía de "objetividad", sino como un insumo más del trabajo de campo para hacer más integral la recogida de datos o información. Desde este punto de vista, las fotografías hablan tanto de los sujetos retratados como de nosotros detrás de cámara.

Antecedentes sobre el gusano de tebo

El gusano de tebo es la larva de una polilla (*Langsdorfia valdiviana*) que parasita a una especie arbustiva nativa llamada tebo o trevo (*Trevoa trinervis*), especie que se desarrolla muy bien en la cordillera de la Costa y en terrenos del secano costero, formando matorrales mixtos junto a otras especies xerofíticas y esclerófilas como el espino (*Acacia caven*), el colliguay (*Colliguaja odorifera*), el boldo (*Peumus boldus*), el litre (*Litera caustica*), el maitén (*Maytenus boaria*), etc.

Indiscutiblemente, el gusano de tebo es la mejor carnada para pescar pejerreyes (*Odontesthes regia*). En general el tebo se compra en "picadas" cercanas a las rutas de acceso a los principales lugares de pesca del pejerrey, como lagunas y embalses de agua dulce del Valle Central (Aculeo, Peñuelas, Rapel, etc.), aunque también se pueden pescar en esteros y cauces que desembocan en el mar. Es frecuente ver en temporada de pesca (agosto-marzo) letreros que ofrecen tebos (gusanos) en las orillas de la carretera y rutas de acceso a los centros de pesca. Los tebos se venden en tarritos de lata o vasos plásticos con aserrín, con 20, 50 o 100 gusanos vivos. Indudablemente esta es una actividad económica tradicional que cumple una importante función en el mercado de la pesca deportiva y la actividad turística asociada. Inclusive es frecuente encontrar tebos vivos en tiendas especializadas en artículos de pesca en la misma ciudad de Santiago. El saber popular acerca de la efectividad del gusano de tebo como carnada seguramente se remonta a tiempos ancestrales; las poblaciones aborígenes del Valle Central ya sabían de este "secreto de la naturaleza", que después fue transmitido por la tradición del saber campesino. Pero los detalles de esta actividad no los sabíamos ni tampoco conocíamos la vida de los recolectores de este gusano.

Imagen 2. Gusano de tebo en su hábitat, la madera del tebo o trevo (*Trevoa trinervis*).

El contexto del trabajo de campo en San José del Manzano

Llegamos al Manzano un día lunes; en la carretera habíamos visto apenas un par de letreros que anunciaban venta de tebos. Estábamos preocupados porque se veía poco movimiento en torno a la venta de gusanos. Estábamos

haciendo el terreno fuera de la temporada de pesca. Tampoco se veían campistas en los sitios de camping. El poblado estaba vacío de turistas y nosotros, los estudiantes, éramos el centro de las miradas del pueblo.

Imagen 3. Caminata hacia el bosque de los tebos.

Nos alojamos en un camping desierto. Al día siguiente tuvimos una información relevante: "Dos kilómetros más abajo viven 'Los Liebre' —nos dijo la dueña de un minimarket—. Pregunte por los Vidal, todos los conocen como 'Los Liebre', porque el señor tuvo hartos hijos y se dedican todos a cazar conejos y sacar tebos". Por su parte, Gricel había contactado al "rey del tebo", don Rigoberto Acuña. Estos primeros contactos fueron decisivos para iniciar el trabajo de campo. El dueño de un almacén nos había dicho antes que iba a ser difícil encontrar a un tebero auténtico porque "ellos son como ermitaños y se dedican a sacar los gusanos de los cerros, y luego se los venden a los comerciantes, y estos dicen que son ellos los que van a sacar los gusanos, para no decirles a los clientes de que ellos en realidad los compran y los venden solamente". La mayor parte de las ventas de gusanos de tebo se realiza directamente a los pescadores en el puente El Durazno todos los fines de semana.

Nuestro informante clave fue don Daniel Rojas, a quien conocimos gracias al dato que nos dio el auxiliar de una micro rural cuando nos dirigíamos hacia Llavería y el Durazno. A Jaime Valderrama se le ocurrió preguntarle al auxiliar si sabía de algún lugar donde comprar tebos y nos dejó frente a una casa en el pequeño caserío de San Luis. Tocamos la puerta y salió una señora que llamó a don Daniel. Él llegó sonriente con un cigarro, fumaba y hablaba sin sacárselo de la boca. Le contamos de nuestra inquietud de conocer el oficio de la recolección del gusano y don Daniel nos enseñó un tarro con más de mil gusanos; para ahorrar palabras, los gusanos estaban conservados en abundante aserrín. Don Daniel es un señor de pocas palabras, pero muy amable. Nos invitó a acompañarlo a recoger tebos. Partiríamos el día siguiente en la madrugada. Así que quedamos en pasar por su casa a las seis de la mañana.

Don Daniel nos llevó caminando a un paso ligero y constante, sin hacer ninguna pausa, y nos miraba sonriente, como poniéndonos a prueba mientras atravesábamos campos de cultivo y extensos patronales. Cruzamos varios cercos para llegar a un pequeño cordón de cerros, siguiendo un sendero que se adentraba en una pequeña quebrada. Comenzamos a subir por ella. Le preguntamos a don Daniel dónde estábamos y nos contestó que todavía estábamos dentro del fundo El Durazno. Lo notábamos algo incómodo después de la pregunta; además, se veía preocupado de que no nos fueran a ver los trabajadores del fundo. Le preguntamos por qué y nos contestó sencillamente: "Es que somos muchos". Le preguntamos si había algún problema y nos dio a entender que en realidad el lugar era propiedad privada y que él consideraba que le daban permiso para sacar tebo, porque ya lo habían visto muchas veces sacando "tebo" solo, y que nunca le dicen nada los cuidadores, por lo tanto, él supone que ellos le dan permiso (de hecho), a pesar de que nunca han conversado de eso. Don Daniel supone que lo dejan sacar tebo porque él es respetuoso y no destruye más que lo necesario. Saca solo los palos que están agusanados y no todos, y siempre deja para que se sigan reproduciendo. Entonces comprendimos por qué le preocupaba que fuéramos muchos (cinco) y pudiéramos despertar sospechas en los cuidadores del fundo.

Imagen 4. Campo en San José del Manzano.

Imagen 5. Etnógrafos compartiendo en la choca con don Daniel.

Imagen 6: Don Daniel enseña madera infectada con gusanos de tebo.

Nos detuvimos después de unas tres horas de caminata en un claro del frondoso bosque nativo, a la sombra de un boldo grande; todavía estaba nublado y algo oscuro. Don Daniel encendió un nuevo cigarrillo y luego una pequeña fogata. Sacó varias "chocas" de tarros conserveros y las puso a hervir colgadas a un palo verde sobre las llamas. Jaime intentó hacer lo mismo y se le prendió el palo. Don Daniel se reía y decía que el palo tenía que estar bien verde para que no se queme. Desayunamos y compartimos de la conversación con don Daniel, quien nos habló de muchas plantas medicinales y sus diferentes usos.

Todos quedamos sorprendidos de su gran sabiduría, estaba claro que don Daniel sabía mucho más que solo de tebos. Don Daniel, sin duda, es un sabio campesino que durante su vida ha trabajado en innumerables faenas campesinas. Nos contó que lleva más de 18 años dedicándose a la recolección de tebos. Nos dice que está contento porque él antes siempre había trabajado apatronado y él ahora era su propio patrón. Además, dice que le gusta trabajar tranquilo y solo entre los cerros. Don Daniel da la sensación de ser una persona feliz.

Imagen 7: Las herramientas de don Daniel pata recolectar gusano de tebo.

La faena de recolección se inició rastreando los troncos de trevo (el arbusto) infectado. Don Daniel sabía distinguir los "palos buenos" para cortar por el color del aserrín que botan los troncos infectados por la "palomita", y, sobre todo por el olor, podía saber si los gusanos están "duros" (viejos) o "blandos" (nuevos). Los gusanos no deben estar ni muy duros ni muy blandos, tienen un punto exacto, el más blando se sale del anzuelo y no sirve como carnada, no se conserva fuera del árbol y muere. El demasiado viejo o "duro" ya casi es un "capullo" y se convertirá en "palomita", y no conviene sacarlo.

Imagen 8: Don Daniel seleccionando madera infectada con gusanos.

Imagen 9: Don Daniel en la extracción de gusanos.

Imagen 10: Crisálida de la palomita del tebo (*Langsdorfia valdiviana*).

Imagen 11: Mano de don Daniel con gusanos de tebo.

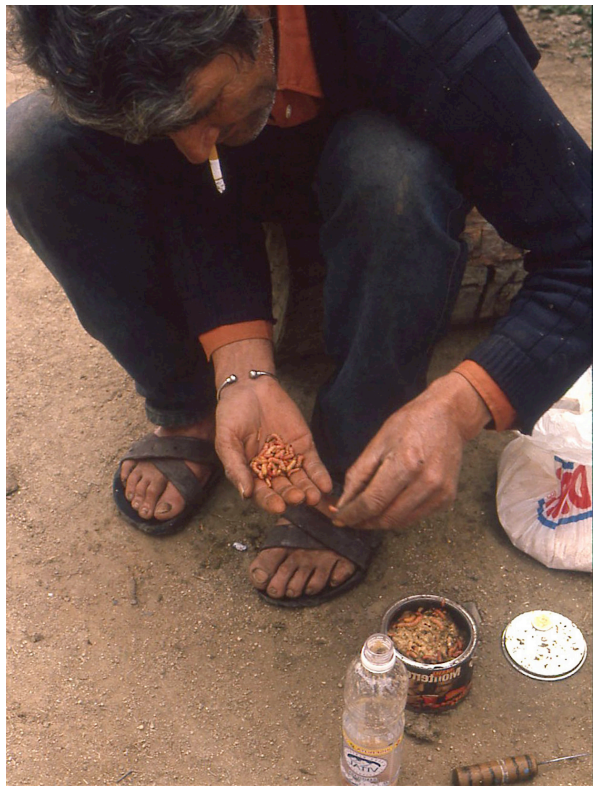


Imagen 12: Don Daniel guarda los gusanos recolectados.

Don Daniel es además un experto en la difícil tarea de sacar los palos de entremedio de la enmarañada vegetación haciendo el menor daño a las otras ramas. Corta con precisión la rama infectada con una sierra de mano y, luego de colectar una gran cantidad de "palos buenos", calcula mentalmente sin abrirlos la cantidad de gusanos que contienen —"Aquí en estos deben haber unos mil quinientos gusanos"— y toma un hacha filosa y coloca un tronco duro de litre debajo para cortar los palos a lo largo enterrando apenas el filo del hacha. Luego hace palanca para abrir el palo a lo largo y no cortar a los gusanos que están en su interior. Después los cuenta de a dos en dos y dice: "Faltaron unos poquitos para los mil quinientos".

Imagen 13: Comercialización de gusanos de tebo como carnada en el embalse Rapel.

La vivencia de campo se hace más "vívida" al momento de leer las notas de campo y al mismo tiempo revisar el archivo fotográfico. El alcance de esta investigación acerca del gusano de tebo nos llevó a seguir la pista de su comercialización hasta los mercados europeos y asiáticos; Italia y Japón son los principales destinos. Nos enteramos de una red de compra de tebos en Melipilla destinados a su exportación, y conocimos en Santiago a un empresario que se dedicaba a este negocio. Pero la actividad que más nos llamó la atención fue sin duda la recolección o cosecha del tebo, pues es la base del sistema de reproducción económica del gusano como mercancía, y está íntimamente ligada al conocimiento ecológico del recurso (su ciclo reproductivo). Por lo tanto, es una industria extractiva de un recurso silvestre, que por supuesto debe tener impactos en el sistema, los cuales merecen una investigación más exhaustiva desde el punto de vista biológico para establecer si es "depredadora" o "sustentable". A simple vista se ve un deterioro general de los sistemas forestales silvestres y una intensa actividad económica y comercial en torno al tebo. Lo interesante desde

el punto de vista antropológico es cómo esta actividad extractiva, tradicional y artesanal se lleva a cabo en una informalidad legitimada por una especie de acuerdo tácito o ("derecho natural o consuetudinario"), pues los sitios de extracción son generalmente propiedad privada. Sin embargo, esta actividad existe, y goza de cierta vitalidad por la importancia económica que significa este recurso en localidades campesinas como San José del Manzano.

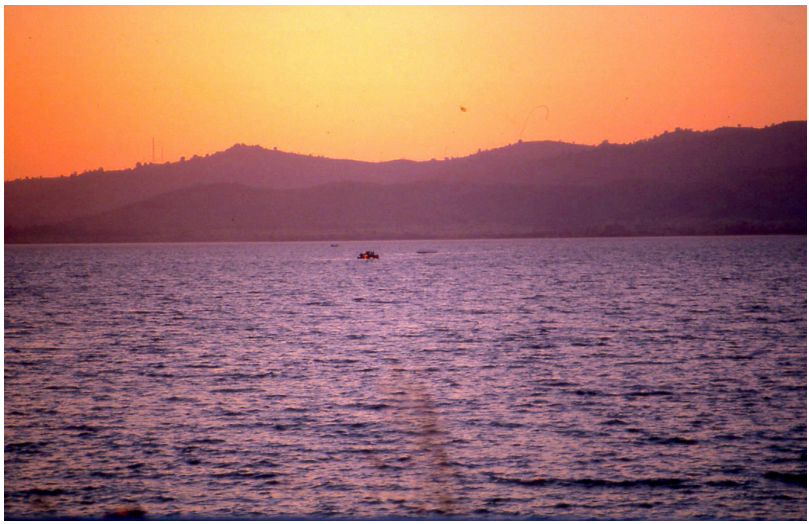


Imagen 14: Un bote en el embalse Rapel al atardecer.

Reflexión final sobre el registro fotográfico

En lo que atañe al tratamiento estético de este registro llama la atención que la mayor cantidad de fotos se dedicaron al gusano de tebo y el proceso de su recolección; y que, de estas fotos, la mayoría se concentró en don Daniel, y sobre todo se hizo un énfasis en sus manos, luego sus pies con ojotas[3]

[3] Sandalias, huaraches.

y sus herramientas de trabajo. Las manos fueron tratadas como verdaderos íconos del trabajo campesino, y la misma función cumplían las herramientas y los pies de don Daniel. Estos íconos connotaban claramente la idea de la "dignidad del trabajo", evocaba también esa idealización del campesinado propia de la imaginería de la tradición marxista[4], según la cual las manos y las herramientas conforman los íconos predilectos para evocar y significar a la clase trabajadora.

A pesar de esta idealización en la producción y el tratamiento estético de estas imágenes, connotan también un sentimiento de empatía y afinidad con don Daniel y su condición de vida. Superando este sesgo subjetivo, el registro fotográfico del trabajo de campo resultó ser una herramienta tremendamente útil. Sobre todo aquello lo aprecié al momento de volver a observar estas fotos para hacer esta reflexión después de cinco años de haberlas tomado, lo cual permite hacer nuevas lecturas e interpretaciones. Este es un valor innegable del registro fotográfico.

[4] Por ejemplo, toda la imaginería propia de la Revolución rusa (1917) que trataba de proletarizar al campesinado utilizaba manos y herramientas. También la imaginería maoísta hace algo similar, así como el movimiento pictórico del muralismo mexicano de Rivera y Orozco. La mano campesina también fue una imagen recurrente en la gráfica de las revoluciones latinoamericanas de los años setenta.

VESTIGIOS DE UNA BALLENERA. APROXIMACIÓN VISUAL A LA CALETA CHOME

Antonio Astudillo

Chome es una pequeña caleta ubicada a cincuenta minutos de la bahía de San Vicente, Región del Biobío. Su geografía cae suavemente al frío y ventoso mar característico del golfo de Arauco. En uno de sus extremos, el del lado sur, se encuentran los restos de una ballenera que, dejada en el olvido, aún es posible de hallar en el imaginario de niños y adolescentes, y en la memoria de los adultos y ancianos que continúan a un lado de las estructuras oxidadas que un día dieron abundancia a la población y que hoy se encuentran expuestas a la erosión del viento y de la lluvia.

> Su gente aún retiene en su mirada los días gloriosos de una ballenera que los vio nacer. El progreso trajo al continente a sus abuelos de una isla, la Santa María, para dejar los botes por grandes barcos que ahora se encuentran hundidos en la memoria de los más viejos.

El origen de este asentamiento se remonta a un grupo de familias que fueron traídas al continente desde la isla Santa María por la familia Macaya, una de las más pudientes gracias a la "caza de ballenas".

En la isla, para cazar a las ballenas se utilizaban botes a remo y a vela. Los hombres se internaban en el mar persiguiendo las ballenas, arponeándolas y posteriormente remolcándolas hasta la orilla de la playa, donde eran faenadas. Los hermanos Macaya, quienes fueron los pioneros en la industria ballenera en esta región, con las ganancias provenidas de la venta del aceite, utilizado en grandes cantidades por los mineros del carbón para sus lámparas, compraron un par de barcos de fierro que les permitían remolcar un mayor número de ballenas a su lugar de faenamiento en la isla.

Imágenes 1 y 2: La caleta de Chome se ubica dentro de la península de Hualpén, 20 km al oeste de la ciudad de Concepción, al final de una quebrada rodeada de bosque nativo y acantilados, la cual protege el asentamiento, compuesto por unas cuarenta casas de pescadores, buzos mariscadores y recolectores de orilla.

Imagen 3: Tras el cierre de la planta ballenera la población continuó con el trabajo en la pesca artesanal, la gestión y cuidado de un área de manejo, la recolección de algas y en especial el shangai (*Allopetrolisthes punctatus*), un crustáceo endémico de esas costas.

Posteriormente, en 1948, comienzan a construir en el continente una nueva planta ballenera en el lugar denominado Fundo los Lobos. Aquí también construyeron casas para los "obreros especializados" y sus familias, que en su mayoría venían de la isla Santa María, además de una escuela, caminos y tendidos eléctricos. El crecimiento económico y la modernización de la empresa familiar de los Macaya trae como consecuencia el origen y desarrollo de un poblado antes inexistente.

En el lugar vivían alrededor de trescientas personas. Incluso en el año 1957, la pequeña escuela contaba con una matrícula de 91 alumnos. Hoy en día no son más de 135 las personas que viven en este lugar, y la escuela cuenta solo con 33 alumnos.

El pasado de la ballenera

Imagen 4: La construcción de la planta ballenera Trinidad, nombrada así en homenaje a la esposa de su fundador, Juan Macaya Aravena, comenzó sus operaciones en 1951, hasta que el Estado chileno suscribió al tratado internacional de prohibición de la caza de ballenas en 1981. Su infraestructura posibilitó la faena de un gran número de ballenas jaladas por un gran winche. Se extraía su aceite para lámparas y sus barbas para hacer cerdas de cepillos.

Al pasear por estas ruinas, su macabra soledad me recordaba el canto de las ballenas, un canto triste, de dolor y desesperación. A medida que avanzaba por sus alrededores veía estructuras y calderas oxidadas por la sal del viento, me encontré con canales por donde la sangre era evacuada; me imaginaba cómo llegaban los barcos remolcando de a

cuatro y hasta diez ballenas, cómo eran subidas por la rampla con unos gigantescos winches para faenarlas. La ballena era abierta y desmenuzada para pasar a inmensas planchas calientes donde era introducida por partes que luego salían en forma de aceite y que dormía dentro de unos grandes estanques que eran vaciados diariamente por los camiones que venían a buscarlo.

> Me aterroriza y al mismo tiempo me atrae, escudriño cada recoveco de estos vestigios imaginando los olores y los ruidos de la gente hoy silenciada por la conciencia de tanta masacre.

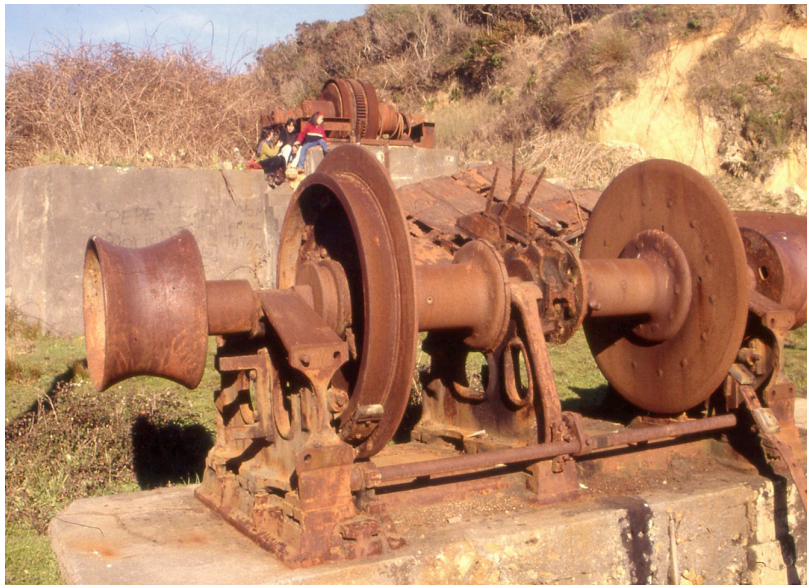


Imagen 5: Ruinas de la planta ballenera (winche principal).

En Chome se comenzó a trabajar las primeras ballenas en 1951, actividad que llegó a su máximo esplendor en la década de los 60, con cuatro barcos cazadores que cazaban cerca de 280 ballenas en una temporada. La ballena más grande midió 28,70 metros.

Imagen 6: Ruinas de la planta ballenera (estanques de aceite).

Imagen 7: Ruinas de los cocedores de la planta ballenera.

Imagen 8: Si bien el cierre de la planta ballenera significó un gran impacto en la sustentabilidad de los hogares de los trabajadores, el sentimiento de arraigo con el lugar y el conocimiento del trabajo en el mar permitió la continuidad del asentamiento, donde conviven los restos de la industria, el recuerdo de sus habitantes, y el rigor del trabajo diario de buzos y pescadores.

La gente aún recuerda la abundancia de los quince kilos semanales de la preciada carne de estos grandes cetáceos que la industria le entregaba a cada familia de sus operarios.

Imagen 9: Vista de las actividades pesqueras artesanales relizadas en Chome.

El carbón dejó de ser una fuente importante de la extracción minera de la zona, por lo tanto, la venta de aceite de ballena para las lámparas también dejó de serlo. Además, las ballenas comenzaron a escasear y cada vez fue necesario internarse un mayor número de millas para encontrar a los cetáceos, e incluso se llegó a necesitar de aviones para localizarlas. Finalmente, la compañía ballenera fue concesionada a una firma japonesa que se dedicaba exclusivamente a la extracción de la carne para exportarla a su país.

Imagen 10: Ruinas de la planta ballenera Macaya (sector cocedores).

Imagen 11: Zenón Silva muestra un retrato de Juan da Silva, portugués que inicia la actividad ballenera en la isla Santa María con Juan Macaya. Con posterioridad el apellido se chileniza y los descendientes de Juan Da Silva empiezan a ser bautizados como Silva.

Tras el decreto de veda internacional para la protección a las ballenas, impulsado por la Comisión Ballenera Internacional (CBI) y una serie de países europeos, se paralizó la industria y la caza de este cetáceo. Chile firmó este tratado en 1983, tras las constantes presiones y dificultades internacionales, con lo que contribuyó a la preservación de los grandes cetáceos, pero condujo a la administración de la ballenera a la quiebra.

Tras esta medida, muchos lugareños tuvieron que emigrar a las ciudades en busca de trabajo, principalmente a San Vicente y Talcahuano, de modo que quedaron solo unos pocos, quienes se dedicaron a la pesca artesanal y al buceo.

El presente de la caleta

Hoy por donde subían a las grandes ballenas los hombres suben sus botes para resguardarlos del imponente mar, repararlos y pintarlos en el mismo lugar donde las ballenas eran abiertas para su faenación.

Imagen 12: Rampa por donde se subían las ballenas para faenarlas.

Tras la retirada de las máquinas y de los grandes barcos Chome pasa de un día para otro de industria ballenera a caleta de pescadores. En la actualidad solo cuentan con siete botes, con no más de cuarenta personas que trabajan en ellos, en su mayoría pescadores y un resto de buzos. De la pesca extraen congrio (negro y rojo), reineta, merluza y sierra. Cuando el mar lo permite, los buzos extraen locos, lapas, piures, picorocos y erizos; también con la baja de mar, algunas algas, principalmente el ulte y el cochayuyo.

Con la pesca las familias compran algunas cosas básicas como aceite, azúcar, harina; otro resto va para el cuidado de los botes, el combustible y algunos materiales para reparar redes y espineles, todo esto gracias a la comercialización de lo obtenido del mar. El pescado se vende en la bahía de San Vicente, lugar donde llegan los compradores. Fácilmente una caja de congrio colorado, que contiene cerca de 24 ejemplares de unos 2,5 kg, puede llegar a venderse en unos $ 6.000 pesos, lo cual es poco para las cuatro cajas que logran sacar tras la competencia con los barcos industriales, ganancia que tiene que ser repartida entre el total de la tripulación del bote.

Las familias se alimentan principalmente del pescado que traen los hombres, pero también de mariscos y algas, las cuales constituyen otra fuente de ingreso importante. Esta labor la realizan principalmente mujeres y niños, y se lleva a cabo en los días en que el mar se encuentra calmo y con marea baja. Es uno de los recursos más valorados por su precio y su riqueza como alimento. El marisco es extraído de las orillas y posteriormente cocido y limpiado para ser puesto en bolsas de 3/4 de kg, para ser vendido en las cocinerías de la caleta turística de Lenga; otro resto queda para el consumo propio.

Desde el año pasado la comunidad dispone de un área de manejo en la cual centran sus esfuerzos por asegurarse ciertas cuotas de mariscos (locos y erizos) ante la creciente escasez y sus buenas posibilidades comerciales. Este proyecto estatal cuenta con la asesoría de la Universidad de Concepción, que trata de ayudar a los pescadores a mantenerse económicamente tras la crisis que enfrentan ante su baja competitividad con la pesca industrial, para lo cual se asignan áreas de manejo a cada caleta, las que deben controlar la extracción de los recursos para asegurar así la sustentabilidad y subsistencia de las caletas.

Imágenes 13-15: La pesca y recolección de erizos, locos, lapas, choros, algas y jaibas constituyen parte importante de la dieta de las familias de la localidad, lo cual ha favorecido su permanencia en el lugar, considerando la gran distancia y mal acceso a centros de aprovisionamiento y servicios.

Imagen 16: Cociendo mariscos para la venta.

El área de manejo significa algo más que la explotación racional para asegurar la subsistencia: significa un trabajo coordinado y en conjunto de toda la comunidad, pues deben organizarse en turnos para patrullar el área, ya que pescadores de otras caletas vienen a robar los recursos para no explotar los propios.

La solidaridad es un agente central en el funcionamiento de la comunidad de Chome, ya que está emparentada a lo menos en dos generaciones: la de quienes nacieron de los que llegaron de la isla Santa María y se casaron, y la de quienes nacieron de esos y que constituyen el grupo de los adultos que encontramos hoy.

Imagen 17: La integración de las generaciones de niños y jóvenes de la localidad a la actividad pesquera se canaliza mediante la participación y la entrega de conocimientos de las técnicas de pesca y buceo. La producción es comercializada por vía marítima en la vecina caleta de Lenga.

Imagen 18: Buzo terminando la faena.

Imagen 19: Trabajo con las redes de pesca.

Imagen 20: Vista de la actividad pesquera realizada por los habitantes de Chome.

Imagen 21: Vista de la actividad pesquera realizada por los habitantes de Chome

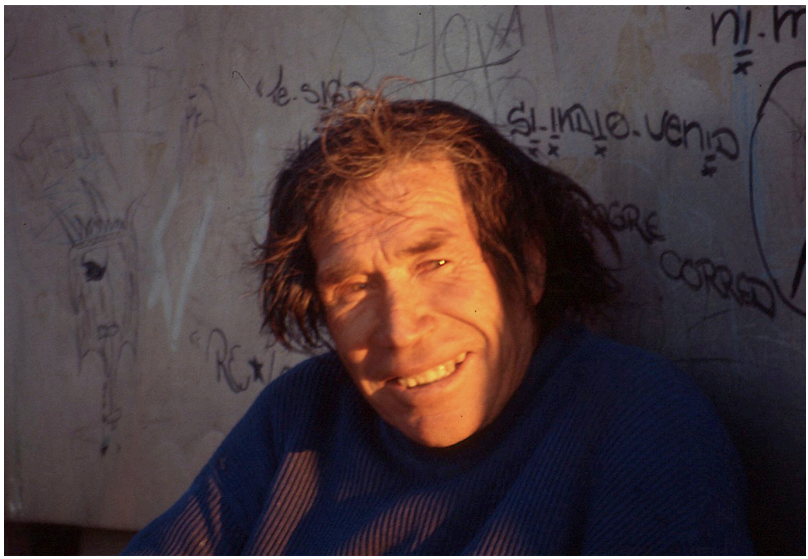


Imagen 22: Poblador de Chome.

Imagen 23: Pobladores de Chome.

Imagen 24: Pobladores de Chome viendo fotografías de archivo de la actividad ballenera realizada en embarcaciones y en la planta ballenera Macaya.

La comunidad chomina

Un importante grupo dentro de la comunidad de Chome lo constituyen los jóvenes. Vienen cada fin de semana, ya que estudian en la ciudad en internados o viviendo con familiares, y cuando vienen trabajan y aprenden la labor de los mayores. Ellos no ven futuro en el modo de vida de sus padres, solo unos pocos han decidido simplemente dejar la escuela y dedicarse exclusivamente a la pesca artesanal.

Imagen 25: Hermanas Silva, hijas de Flor Monsalve.

Imagen 26: Alicia Ramírez, una de las personas más antiguas del poblado de Chome.

Imagen 27: Flor Monsalve, una de las primeras habitantes de Chome y portadora de gran parte de la memoria de este poblado.

Sus padres tratan de que ellos salgan de este lugar y de estas labores, y que en la medida de lo posible se integren a otro tipo de trabajo ante la precariedad e irregularidad de la pesca, especialmente al darse cuenta de que cada vez es más difícil vivir de estas labores, ya que no se puede competir con la pesca industrial y la escasez del recurso marino que esta produce. Tienen conciencia de la pérdida de calidad de vida y de la disolución de su tipo de vida. De este modo, en los jóvenes el tema de la ballenera se encuentra en un imaginario construido sobre las ruinas de la industria, sobre la pobreza que dejó su cierre y la melancolía de los mayores respecto de aquellos tiempos de abundancia y fiesta.

Hoy las casas se encuentran en mal estado, maltratadas por el tiempo, y las familias están tensas ante una posible desocupación, ya que no son propietarios ni de sus casas ni del terreno que ocupan. Algunos han decidido irse, otros quedarse y aguantar por la gran familia reflejada en la reciprocidad que articula la subsistencia de la caleta.

Al pensar en lo que mantiene a estas personas resistiendo, no se me viene otra cosa que la identidad de "chomino", una tradición de valores comunitarios formados a partir de una misma historia, origen y desarrollo de sus vidas, arraigadas a la industria ballenera, su esplendor y posterior decadencia, a la incertidumbre constante que rodea sus vidas, la de cada salida como posibilidad de enfrentar la muerte, y la de poder o no cumplir con el rol patriarcal de sostenedor de la familia.

Si me preguntaran qué es Chome, diría que es un espejismo donde el tiempo deja fuertemente marcada su huella; en los rostros de las personas, en el aspecto frío y húmedo del ventoso y humeante entorno, en todo lo posible de ver e imaginar, en la ambigüedad de las noches con luna que engaña pareciendo día, de su gente trabajadora que de repente ves acercándose en bote y te das cuenta de que son niños. Por eso, si me preguntaran qué es Chome, no sabría responder más que un Macondo escondido en la costa sur chilena, una gran familia que hoy parece desaparecer junto al desvanecimiento, en los más jóvenes, del recuerdo del motivo de su origen, una ballenera.

En perspectiva, las familias de Chome han transitado de una época de bonanza producto del trabajo de la industria ballenera, a un duro y extenso periodo de precariedad material dada por la falta de trabajo y la disminución

de los recursos marinos debido al avance de la industria pesquera. El aislamiento que experimentó por un largo lapso por los problemas de acceso y conectividad a centros de servicios y aprovisionamiento mantuvo a esta caleta y sus familias en un espacio donde pareciera no transcurrir el tiempo. Arraigadas en los recuerdos de la abundancia industrial producto de la muerte de ballenas, hoy han podido transitar a un proceso de reinvención, en que la diversidad del entorno natural es el principal recurso para las nuevas posibilidades que comportan el turismo, la conservación y la explotación sustentable en miras a la continuidad de esta caleta y sus pobladores.

AUTORES

Patricio Toledo Araneda. Licenciado en Antropología por la Universidad de Chile. Editor independiente. Como antropólogo ha integrado equipos de investigación sobre cultura y arte mapuche, patrimonio cultural, documentales, antropología e historia de la caza e industria ballenera, ordenamiento territorial y ecología. Como editor ha participado en diversos proyectos editoriales en temáticas que abarcan desde la etnografía hasta la historia, la arqueología, la arquitectura, la poesía, la fotografía y el arte.

Gastón Carreño González. Doctor y magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile. Antropólogo social y diplomado en Periodismo Cultural y Crítica por la misma casa de estudios. Sus áreas de especialización son antropología visual, pueblos indígenas y sus representaciones en imágenes, así como grupos humanos y sus relaciones con el mar. Gracias a ello, ha desarrollado trabajos de campo y proyectos interdisciplinarios a lo largo de Chile. Dentro de sus principales líneas de investigación destacan los estudios en fotografía y cine sobre pueblos indígenas, además del estudio sobre grupos costeros y la cacería de ballenas. Su trabajo como académico de pregrado y posgrado se ha desarrollado en distintas universidades chilenas y extranjeras (Uruguay, Ecuador, México y Cuba). También destaca su rol como coordinador del Centro de Estudios en Antropología Visual (2012-2018) y director de la *Revista Chilena de Antropología Visual* (2000-2016). Actualmente se desempeña como investigador de la Subdirección de Investigación del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Nicole Iroumé Awe. Candidata a doctora en Estudios Latinoamericanos por el Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad de Chile y magíster en Estudios de la Imagen por la Universidad Alberto Hurtado. Licenciada en Estética por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha sido coinvestigadora Conicyt-Fondecyt y responsable de proyectos de investigación Fondart en áreas de fotografía y artes aplicadas. Es coeditora del libro *Juventud y fotografía en revistas juveniles chilenas del siglo xx* (Ril, 2018), coautora de *Recorridos fotográficos. Hacia la legitimación de la fotografía como obra de arte* (MAC, 2018) y autora de *Pigmentaciones fúngicas en la madera. Spalting y sus usos en el arte* (MAC Valdivia, 2019). Actualmente es profesora de pregrado

del Departamento de Arte de la Universidad Alberto Hurtado e investigadora del Museo Nacional de Bellas Artes.

Carmen Gloria Godoy Ramos. Doctora en Estudios Latinoamericanos y magíster en Estudios de Género y Cultura, mención Humanidades, por la Universidad de Chile. Antropóloga y licenciada en Antropología por la Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Profesional asociada del Centro de Estudios para el Desarrollo de la Mujer (CEDEM). Actualmente se desempeña como profesora de la Escuela de Historia de la Universidad Diego Portales. Se ha especializado en género, familia, nación y ciudadanía, y ha sido investigadora responsable y coinvestigadora tanto en proyectos Fondecyt como en otros estudios. Cuenta con publicaciones en libros y revistas que reúnen trabajos interdisciplinarios, así como en revistas especializadas sobre género y feminismo.

Claudio Mercado Muñoz. Candidato a magíster en Musicología y licenciado en Antropología con mención en Arqueología, ambos por la Universidad de Chile. Ha participado en numerosos proyectos de arqueología, antropología y etnomusicología, centrando sus investigaciones en la zona central de Chile y en las comunidades indígenas del alto Loa, norte de Chile. Es autor de libros y videos documentales, todos ellos relacionados con la investigación etnomusicológica. Es creador del Archivo de Música Indígena y del Archivo de Videos Etnográficos del Museo Chileno de Arte Precolombino, donde trabaja como coordinador del Área Audiovisual. Es fundador y director, junto a José Pérez de Arce, del grupo de música experimental La Chimuchina. Es creador y responsable del sitio web del Museo Chileno de Arte Precolombino.

María Paz Peirano Olate. Doctora en Antropología Social por la Universidad de Kent (Reino Unido). Profesora asistente de la Universidad de Chile (ICEI). Sus especialidades son antropología del cine y cine chileno, con foco en el cine como práctica sociocultural y en las dinámicas de construcción del campo cultural y la cultura cinematográfica en Chile. Ha investigado procesos de producción, circulación transnacional y exhibición del cine chileno en festivales de cine, así como la formación de públicos locales. Es coautora de *La vieja escuela: El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias* (1982-2001) (2020), *Film Festivals and Anthropology* (2017) y *Chilefilms, el Hollywood criollo* (2014). Es cocreadora y responsable de www.festivalesdecine.cl, fue investigadora responsable de "Festivales de cine,

experiencias educativas y la expansión del campo cinematográfico chileno" (Fondecyt 11160735) y actualmente dirige la investigación "Públicos de cine en Chile: cultura cinematográfica, cinefilia y procesos de formación" (Fondecyt 1211594).

Daniel Quiroz Larrea. Doctor en Historia y magíster en Arqueología por la Universidad de Chile. Antropólogo y licenciado en Antropología Social por la misma casa de estudios. Es profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile. Sus principales líneas de trabajo son el estudio de las adaptaciones marítimas costeras e insulares a través del tiempo; la antropología e historia de la caza de mamíferos marinos en Sudamérica; las narrativas globales y locales sobre ballenas y balleneros; la etnografía histórica de buques, máquinas e instalaciones industriales y, por supuesto, la teoría de la etnografía. Actualmente se desempeña como investigador de la Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

Juan Carlos Olivares Toledo. Doctor en Ciencias Humanas y magíster en Modelado del Conocimiento por la Universidad Austral de Chile. Antropólogo y licenciado en Antropología Social por la Universidad de Chile. Académico del Instituto de Arquitectura y Urbanismo, Facultad de Arquitectura y Artes, de la Universidad Austral de Chile. Posee experiencia en gestión de museos, diseño y desarrollo de exposiciones museográficas y documentación de colecciones etnográficas. Sus principales líneas de trabajo son las narrativas y poéticas etnográficas, las arquitecturas vernaculares y de los pueblos originarios, la etnografía de la caza de mamíferos marinos, y el estudio y prevención de la conducta suicida en sociedades indígenas. Actualmente es director de la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile.

Guillermo Molina Holmes. Doctor en Antropología Social por la Universidad Católica del Norte y la Universidad de Tarapacá. Antropólogo social por la Universidad Bolivariana de Chile. Actualmente se desempeña como docente de la asignatura de Metodología de la Investigación en la carrera de Antropología de la Universidad Alberto Hurtado. Las principales líneas de investigación que ha desarrollado son etnografías rurales y urbanas que abordan temáticas ecológicas y culturales, e incorporan registros visuales y audiovisuales como herramientas catalizadoras de reflexividad etnográfica.

Antonio Astudillo Vidal. Egresado de Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Se desempeña en el ámbito del desarrollo rural, la gestión de recursos hídricos y el patrimonio cultural. Es socio fundador de Gestión Territorial Integrada Chile Ltda., y consultor independiente del Ministerio de Agricultura y del Ministerio de Obras Públicas.

Se terminó de imprimir esta primera edición,
de trescientos ejemplares, en el mes de agosto de 2022
en Grafhika Tecnology Digital Ltda.
Santiago de Chile.